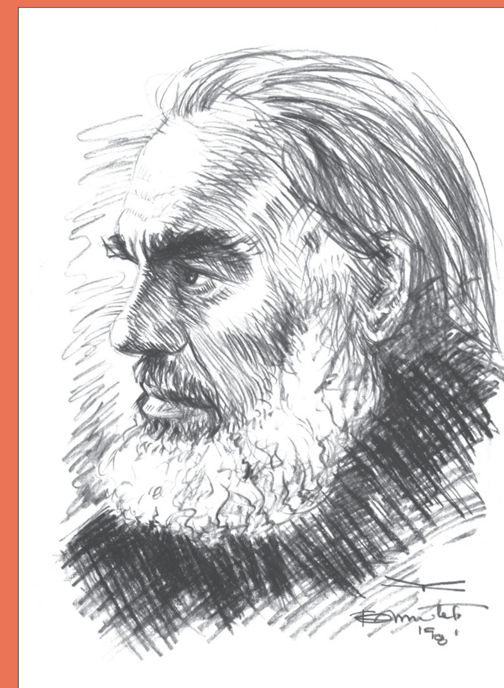
Lucian-Vasile Bâgiu



VALERIU ANANIA
SCRIITORUL

LIMES

Lucian-Vasile Bâgiu VALERIU ANANIA. SCRIITORUL

Un om al cetății şi al recluziunii, interesat să ştie ce se întâmplă în lume, fără să-şi piardă nici un moment contactul cu ființa supremă de la care purced toate câte sunt, Valeriu Anania i-a oferit exegetului prilejul de a studia traseul unui destin excepțional. Bibliografia operei, referințele despre autor, aparatul critic relevă pasiunea cu care cercetătorul s-a aplecat în reuşita demersului său. Dominată de rigoarea ştiințifică, de un efort istoriografic evident, exegeza este în egală măsură concentrată asupra evaluărilor estetice; se vehiculează idei, se avansează concluzii, se formulează rețineri, se coboară la detaliu, într-un cuvânt, departe de a fi o reconstituire ternă, lipsită de valoare intelectuală, lucrarea poate fi considerată o excelentă dezbatere de idei în urma căreia profilul autorului capătă contur memorabil. Suntem în fața unui studiu critic dens şi în acelaşi timp de excelentă calitate.

Vasile Fanache



ISBN: 10 973-726-200-X
ISBN: 13 978-973-726-200-4

Lucian Vasile Bâgiu

Valeriu Anania. Scriitorul

LUCIAN VASILE BÂGIU – s-a născut în 23. 11. 1979 la Cluj-Napoca. Licențiat în Limba și literatura română – Limba și literatura engleză, Facultatea de Istorie și Filologie a Universității „1 Decembrie 1918" Alba Iulia (2002). Master în Cultură, politică, societate în Transilvania (sec. XVII-XIX), aceeași universitate (2004). Doctor în Filologie *magna cum laudae* cu teza *Valeriu Anania. Studiu monografic* în cadrul Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca (2006). Membru al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Cluj (2006), Filiala Alba-Hunedoara (2007). Titular, din februarie 2003, al Catedrei de Limba și Literatura Română a Universității „1 Decembrie 1918" Alba Iulia, ca preparator universitar și ulterior asistent universitar. Participări la manifestări științifice internaționale în străinătate, publicat în volumele aferente („4th International Conference of PhD Students", University of Miskolc, Hungary; 2003; Forum România, Osterreichishes Ost–und Sudosteuropa Institut, 2003, Wien; "microCAD 2004 International Scientific Conference", Miskolc, Hungary; „ACTAS del V coloquio internacional – El lenguaje poético castellano y románico", 2004, Bratislava; Forum România, Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut, Österreichisch-Rumänische Gesellschaft, Rumänische Botschaft in Österreich, Mit freundlicher Unterstützun, Institut für Romanistik, Stadt Wien, Magistratsabteilung Kultur und Wissenschaft, 2006). În țară, participant la manifestări științifice internaționale sau naționale, publicat în volumele aferente („Meridian Blaga", Cluj-Napoca; „Annales Universitatis Apulensis", Alba Iulia; Caietele „Lucian Blaga", Sibiu). Membru al grantului *Presa românească și ideea națională. Antologie, studiu, dicționar, dosar critic*, cod CNCSIS 782 (2005-2006). Studii și articole publicate frecvent în paginile revistelor de specialitate: „ProSaeculum" (Focșani), „Dacia literară" (Iași), „Tribuna", „Apostrof" (Cluj-Napoca), „Transilvania", „Caietele lui mopete" (Sibiu), „Tomis" (Constanța), „Discobolul", „Credința străbună", „Pașii profetului" (Alba Iulia), „Astra blăjeană".

De același autor:

Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului, Sibiu. Editura Imago, 2003.

Valențe polifonice ale prozei și dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania, Alba Iulia. Editura Reîntregirea, 2004.

Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga (coautor, coordonator Constantin Cubleșan), Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2005.

Sânziana în Lumea Poveștilor, Bacău. Editura Grigore Moisil, 2006.

Neliniști, Bacău. Editura Grigore Moisil, 2006.

Presa românească și ideea națională. Antologie de articole politice și poezii patriotice, cronologie și dosar critic. Studiu introductiv și notă asupra ediției de Mircea Popa, (coautor), Editura Aeternitas. Alba Iulia, 2006

În curs de editare:

Dicționarul personajelor din teatrul lui Mihail Sebastian (coautor, coordonator Constantin Cubleșan), București. Editura Haseffer, 2006.

În pregătire:

Sacrul în poezia românească (coautor, coordonator Aurel Pantea), 2007.

LUCIAN VASILE BÂGIU

VALERIU ANANIA

SCRIITORUL

Editura LIMES
Cluj-Napoca, 2006

Colecția MONOGRAFII
Coordonator: MARIUS-DAN DRĂGOI

Editor: MIRCEA PETEAN

Coperta: CRISTIAN CHEȘUȚ
Desenul copertei: VIRGIL TOMULEȚ

DTP/Prepress: PAPYRUS print

Memoriei bunicii mele, Marina Roman (n. Ursu)

Str. Snagov, 3/19
400420 Cluj-Napoca
Tel./fax: 0264/544109; 0723/194022
Email: edituralimes@yahoo.com
office@edituralimes.ro
www.edituralimes.ro

ISBN: 10 973-726-200-X
13 978-973-726-200-4

Prefață

O lucrare cuprinzătoare scrisă cu intenția de a parcurge osârdia de lungă durată și de înalt prestigiu a unui cărturar de certă notorietate, în dubla sa ipostază de slujitor al credinței și de mucenic al scrisului literar, volumul semnat Lucian Vasile Bâgiu, având titlul *Valeriu Anania. Scriitorul*, reprezintă un pas important în cunoașterea uneia dintre personalitățile cele mai alese ale culturii române actuale. Ce l-a preocupat pe cercetător înainte de toate a fost elaborarea unei sinteze, fapt care i-a reușit pe deplin prin depășirea unor dificultăți care țineau de structura aparent duală a prelatului și a scriitorului și de realizarea unui portret unitar în care sacrul și profanul se află într-o relație inextricabilă. Consecvent credinței, dar și adevărului literar căruia îi conferă semnificații legate strâns de valorile etnosului românesc, Valeriu Anania se numără printre cei din ce în ce mai puțin numeroși care cultivă relația dintre religie și spiritualitate autohtonă. Concepută în manieră clasică, cercetarea lui Lucian Bâgiu oferă o imagine completă (poate cea mai completă apărută până astăzi) despre Valeriu Anania. Dimensiunile scrisului său se întind pe o arie neobișnuită (șase decenii), abordată sistematic în capitole consacrate poeziei, prozei, dramaturgiei, memorialisticii, eseului, publicisticii, jurnalului, traducătorului *Sfintei Scripturi*. Un om al cetății și al recluziunii, interesat să știe ce se întâmplă în lume, fără să-și piardă nici un moment contactul cu ființa supremă de la care purced toate câte sunt, Valeriu Anania i-a oferit exegetului prilejul de a studia traseul unui destin excepțional. Bibliografia operei, referințele despre autor, aparatul critic relevă pasiunea cu care cercetătorul s-a aplecat în reușita demersului său. Dominată de rigoarea științifică, de un efort istoriografic evident, exegeza este în egală măsură concentrată asupra evaluărilor estetice; se vehiculează idei, se avansează concluzii, se formulează rețineri, se coboară la detaliu, într-un cuvânt, departe de a fi o reconstituire ternă, lipsită de valoare intelectuală, lucrarea poate fi considerată o excelentă dezbatere de idei în urma căreia profilul autorului capătă contur memorabil. Suntem în fața unui studiu critic dens și în același timp de excelentă calitate.

Portretul biografic din primele pagini ale volumului se întemeiază în bună măsură pe datele furnizate de autorul însuși, cu diferite prilejuri. Din

amintiri se rețin figura mamei, sărbătorile tradiționale, anii petrecuți ca elev al Seminarului Central din Bucureşti (1933-1941), debutul la revista „Ortodoxia" în 1935 cu poezia *Pământ și cer*, şansa de a-l fi avut ca profesor pe Anton Holban, debutul în dramaturgie cu scenariul radiofonic *Jocul fulgilor*, urmate de alte creații care stabilesc, în linii mari, după expresia exegetului, „profilul estetic al autorului". Un moment notabil este marcat de tipărirea revistei „Dacia rediviva" în 1941, al cărei program național, potrivnic Dictatului de la Viena, se alătură majorității vocilor din acel timp animate de spiritul rezistenței naționale. În alchimia biografiei lui Valeriu Anania se constată cristalizarea pentru totdeauna a unei atitudini pătrunse de iubirea de patrie: „cred în vigoarea şi trăinicia neamului meu, în ascendentul său spiritual asupra istoriei". Anul 1942, notează cercetătorul, este marcat de trei evenimente biografice: numirea ca diacon la Mânăstirea Antim din Bucureşti; debutul la revista „Gândirea" cu poezia *Singurătate* şi întâlnirea cu Tudor Arghezi, care îi devine maestru incomparabil. De la Arghezi deprinde implicarea Logosului în verbul literar.

Pe măsură ce înaintează în enumerarea evenimentelor biografice, lucrarea renunță la maniera factologică şi pătrunde în cunoaşterea celui care şi-a edificat un destin de teolog şi de scriitor; traseele biografice devin impresionante prin varietatea lor, prin imprevizibilul şi ineditul desfăşurării cu episoade trăite în suferință, dar şi cu momente de mulțumire, în ciuda opreliştilor rămânând gradul înalt al unei consecvente idealități spirituale. Saint-Beuve considera că secretul unei personalități stă în cunoaşterea profundă a biografiei sale, ea conținând acele elemente generice ale viitoarelor împliniri. Valeriu Anania s-a manifestat de-a lungul întregii sale vieți cu tăria unei stânci pe care nici un fulger şi nici o furtună n-a clintit-o de la preceptele credinței şi ale iubirii de neam. Avatarurile biografice pe care le-a îndurat, departe de a-i altera eul de profunzime, l-a întărit în crezul său. În esență, teologul şi scriitorul a rămas acelaşi, dincolo de vicisitudini.

Poezia cultivată de Valeriu Anania aparține creatorilor lirici de vocație religioasă ilustrată în literatura română de Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Tudor Arghezi şi întrucâtva de Lucian Blaga. Câțiva dintre aceştia, după cum subliniază exegetul, i-au fost apropiați scriitorului şi ei fac obiectul unor evocări din volumul *Rotonda plopilor aprinşi*. Valeriu Anania a insistat asupra afinităților sale mai ales cu Arghezi şi Voiculescu. Primul îi oferă ca model meşteşugul poetic, arta cuvântului, cel de-al doilea, echivalența dintre poezie şi rugăciune. Filonul mistic în accente lirice elevate

apare chiar în primul volum, intitulat *Geneze* (1971). Impulsul teologic preamăreşte un mister inefabil, generator al tuturor înfățişărilor existenței. Poeziile se încarcă de patos în fața miraculoaselor „geneze" ale universului, contemplându-le într-o fericită prosternare. Nu întotdeauna adecvat, alcătuit din enunțuri fracturate, uneori pedante, şi din analize excesive, discursul critic al cercetătorului surprinde totuşi notele particulare ale volumului: „Întregul volum *Geneze* nu este decât o modalitate de a se implica cu destinul său în univers". Versurile închinate Mântuitorului emoționează prin forța de a evoca supliciul uman în termeni poetici cu o singulară plasticitate. În *File de acatist* (1976), poeziei religioase i se adaugă neaşteptat poezia politică. Se constată valoarea ciclului *Iluminatul* dedicat lui Ioan Valahul, martirizat pentru credința sa la 12 mai 1662. În acest ciclu, ca şi în alte poeme, Valeriu Anania apelează la formula unui lirism parabolic, cu evidente aluzii la momente din propria sa biografie marcată de anii petrecuți în închisoare. „Valeriu Anania, observă exegetul, a reuşit să valorifice estetic o experiență personală extrem de traumatizantă, prin raportarea recluziunii politice proprii la mucenicia istorică a unui creştin valah". Cu *Istorii agrippine* (1976) Valeriu Anania trece, conform analizei exegetului, la o creație didactică în care se transferă motivul din fabula lui Menenius Agrippa în planul interior, sugerându-se o simbioză armonioasă între trup şi suflet. Frumusețea lăuntrică morală este cea care contează înainte de orice: „omul este în lume ceea ce ascunde" sună un vers. O fabulă moralizatoare este în întregul său acest volum, *Istorii agrippine*, considerat de Lucian Bâgiu „cel mai convențional dintre scrierile poetului şi, inerent, cel mai puțin original". Urmează în succesiunea volumelor *Anamneze* (1984), „capodopera lui Valeriu Anania ca poet", cum e numită în lucrare. Persistența în memoria poetului a unei imagini cu repercusiuni esențiale în devenirea sa produce o stare lirică de înaltă emoție. *Anamneze* readuce în prezent trecutul ancestral al ființei cu straturile sale de generații făuritoare „pe greurile lumii" a unui destin. Începutul treptelor care coboară în adâncimile ființei este mama evocată de poet într-o suită de cântece de leagăn, de sân, de brațe etc. O serie de poeme poartă ele însele titlul de *Anamneză*, reconstituiri ale timpului „care trece ca un corb" străbătând veciile. Lucian Bâgiu reține frumusețea teologiei şi o vibrație literară, unda folclorică asimilată fără ostentație. Prin viziunea de substanță filosofică, prin muzicalitate şi forța imaginilor, poetul creează un univers liric superior, „segmentul cel mai împlinit al întregii creații poetice a lui Valeriu Anania". Ultima apariție poetică a lui Valeriu Anania datează din 1992. Ea se

intitulează *Imn Eminescului*, se înțelege un omagiu închinat marelui creator. Pentru exeget autorul poemului a reuşit să rețină „starea ontologică a ființei noastre colective", mai mult decât atât, în Eminescu neamul nostru cunoaşte nobila ipostazie a creației creştine. E de recunoscut în formularea acestei semnificații influența ideologiei religioase de la „Gândirea", exprimarea tendinței de autohtonizare a creştinismului în genul eseului *Iisus în țara mea* de Nichifor Crainic sau a poeziilor lui Ion Pillat din ciclul *Povestea Maicii Domnului*. O reuşită meritorie încheie secțiunea destinată creației poetice. Ea poartă titlul *Simbolismul luminii în poezia lui Valeriu Anania*. Luăm act de o privire generală despre acest motiv, din perspectivă religioasă şi lirică, comparabilă cu a lui Blaga, cunoscut şi prin sintagma de „poet al luminii". Nota specifică a poeziei lui Valeriu Anania constă în asimilarea luminii ca revelație a divinității şi deopotrivă a absolutului.

Un spațiu generos se acordă prozei lui Valeriu Anania, romanului *Străinii din Kipukua* şi volumului de nuvele *Amintirile peregrinului apter*, ambele scrieri insolite datorită artei narative şi substanței epice aflate la interferența mai multor formule. Scris în manieră fantastică, cu inserții mitico-erotice, romanul *Străinii din Kipukua* demonstrează, folosindu-se de o tehnică stăpânită cu măiestrie, fluiditatea condiției umane, aura ei indeterminabilă plasată în voia valurilor „într-o lume fără lopeți". O riguroasă analiză textuală, susținută pe solide cunoştințe de naratologie dă exegetului posibilitatea să clasifice romanul în categoria epicii moderne, de amestec al fantasticului cu realul, cu parabolicul şi cu alegoria: „fantasticul din romanul lui Valeriu Anania se defineşte printr-o irumpere brutală a misterului în viața reală". Se constată apariția unui fantastic straniu, când evenimentele supranaturale primesc înțelesuri raționale, dar şi situații inverse: anormalul se asimilează normalității, ilogicul se metamorfozează în logic, nefirescul în firesc, neverosimilul în cel mai autentic adevăr. Lucian Bâgiu îşi extinde analiza asupra romanului cu o acribie critică ieşită din comun, el operează toate detaliile scriiturii ca să concedă că avem de-a face, în concluzie, cu o alegorie „a morții şi a învierii", structurată ambiguu, contradictoriu, cu sensuri incerte care îi sporesc tensiunea şi valoarea.

De o analiză corectă beneficiază şi nuvelele din volumul *Amintirile peregrinului apter*, unde îşi dau întâlnire confesiunea creştină cu secvențe din mitologia națională. Cele unsprezece proze, scrise între 1984-1987 la Văratec şi tipărite în 1990, sunt elaborate de un martor şi un protagonist al unor evenimente puțin obişnuite. Posibil de pus în relație cu dostoievskiana

Amintiri din casa morților, ele reprezintă în opinia criticului o subtilă şi rafinată punere în scenă a mărturisirilor recluziunii îndurate de către Valeriu Anania în obsedantul deceniu. Volumul poate fi interpretat şi ca un imaginar jurnal de călătorie într-un spațiu epifanic (salba Carpaților), marcat de prezența unor lăcaşuri cu rezonanță mitică. Verbul povestitorului rememorează locuri şi personalități ilustrative, episoade edificatoare din viața spirituală. Intruziunile autobiografice impun virtuțile unui memorialist. Materia epică se defineşte prin pulsație meditativă încărcată de taină. Peregrinul apter, rămas prizonier pe pământ după ce în vremuri îndepărtate şi-a pierdut aripile de înger, retrăieşte aleatoriu cu reveniri la starea inițială, recâştigându-şi identitatea prin intensitatea amintirii. Reflexele artei lui Sadoveanu, dar şi ale lui Voiculescu sunt remarcate de Lucian Bâgiu; li se adaugă revelații hierofanice ale unei ființe care se redescoperă în propriul său trecut. Ce se poate remarca în redactarea cercetării este analiza amănunțită, folosirea critică a surselor şi întoarcerea pe toate fațetele a operei comentate.

Dramaturgia lui Valeriu Anania se subsumează unei viziuni antropologice evidente. Ea îşi propune, plecând de la existența unor mituri celebre (*Miorița* şi *Meşterul Manole*) sau a altora cvasi-imaginate (*Du-te vreme, vino vreme!*, *Steaua zimbrului*, *Greul pământului*) să construiască „o pentalogie a mitului românesc", originea şi devenirea întru ființă, ca să folosesc o expresie a lui Noica, a vieții noastre naționale. Opinia exegetului despre valoarea acestei temerare întreprinderi literare este împărțită. Estetic examinate, cele cinci piese i se par inegale. Astfel, *Steaua zimbrului* ar exprima o „neputință funciară" de a realiza joncțiunea necesară dintre mit şi istorie.

Cea dintâi dramă a pentalogiei, *Miorița*, îi oferă cercetătorului prilejul de a-şi exercita posibilitățile istoriografice recompunând etapele de interpretare ale mitului de către precursori: „bocet solar" (Coşbuc), „ritual al jertfei" (Sanielevici), „rit funerar" (H. H. Stahl şi C. Brăiloiu), „imagine a creştinismului cosmic" (Eliade). Mitul e preluat de Valeriu Anania într-o abordare complexă cu valențe de certă originalitate. Se specifică prezența cel puțin a unui element inedit, erosul, căruia i se conferă „rolul actanțial suprem surmontând thanatosul şi fatalitatea, prezențe hotărâtoare în configurarea estetică a dramei". Moartea face parte din natura devenirii umane. Moldan, eroul *Mioriței*, metamorfozează în taină permanentă un moment aparent nefericit. Dragostea lui pentru Mioara este şansa oferită vieții de a se perpetua, o victorie asupra morții prin iubire. Ce oferă între cele peste o duzină de creații semnate de autori români motivul *Meşterului*

Manole în transfigurarea lui Valeriu Anania? Sporul de semnificații este surprins remarcabil de către exeget. El constă în lupta dintre două frumuseți, cea umană, reflectată de femeie, şi cea spirituală, a transcenderii prin jertfa de sine în beneficiul unei valori eterne: „frumusețea femeii dispare prin supremația frumuseții creației". Observații pertinente sunt de aflat frecvent. Ele pun în relief „dimensiunile estetice" ale dramei în largi comentarii, coerent articulate: „am relevat, spune exegetul, țesătura artistică a piesei, motivul zidirii umbrei şi motivul păsării-suflet, cu precizarea că ambele sunt de inspirație folclorică". Incursiuni erudite sunt invocate ca argument la cele afirmate. Demersul exegetic, preponderent elogios, trimite la un orizont cultural de antropologie culturală. Sunt exprimate şi unele rezerve exprimate într-o concluzie lapidară: *Meşterul Manole* „...se instituie într-un cosmoid artistic închis, suficient sieşi, şi prin aceasta orbitând onest în *proximitatea* capodoperei". A treia dramă a pentalogiei mitului românesc, *Du-te vreme, vino vreme!*, a însemnat pentru Valeriu Anania o provocare deconcertantă inspirată de basmul *Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*. Piesa însemnează o construcție ideatică având valențe multiple, axate în jurul categoriei de timp. În ansamblu, drama contrazice ideea de nemurire, de ne-timp, ca şi aspirația omului la veşnicie şi încercarea iluzorie de a bloca ireversibilitatea. Dorința de a elimina moartea e o amăgire combătută de Juma' de Om şi consumată dezamăgitor de Făt-Frumos. Criticul supune textul la numeroase analize, descoperind în interiorul scriiturii neaşteptate deschideri estetice, chiar unele accente moderne apropiate de literatura absurdului sau de suprarealism. *Steaua zimbrului* este piesa care îşi propune îngemănarea mitului cu istoria. Plasată la curtea voievodului Bogdan în Maramureş (suntem în anul 1352), *Steaua zimbrului* are ca temă etnogeneza moldo-vlahilor şi întemeierea voievodatului Moldova. Coeficientul estetic nu depăşeşte, în opinia criticului, derizoriul. Aceeaşi relație între mit şi istorie se regăseşte şi în *Greul pământului*, ultima din dramele pentalogiei; de astă dată accentul cade pe mitul pământului, al relației dintre pământ şi cer, comentată cu înțelegere şi discernământ. Finalul capitolului despre pentalogia mitului românesc conține câteva concluzii judicioase, unele relativ severe. Astfel, pentalogia este preponderent literaturizare şi mai puțin literatură propriu-zisă. Totuşi, în totalitatea ei, înseamnă comunicarea unui mesaj înălțător. Ea dă o nouă interpretare miturilor noastre fundamentale privitoare la condiția omului în cosmos (*Miorița*), la mitul creației (*Meşterul Manole*), la valențele erosului şi sexualității (*Steaua zimbrului*), la devenirea

ființă-neființă (*Du-te vreme, vino vreme!*), la etnogeneza românilor (*Greul pământului*). În viziunea lui Valeriu Anania, un loc important se conferă pământului, locul sacru de la care porneşte drumul spre absolut, integrarea în universalitate. Observații de finețe vizează de asemenea timpul, dar mai ales merită aprecierea pasajele analizei care comentează performanțe autorului în sondarea etnosului, „articulațiile subtile inefabile ale transformării timpului istoric în timp mitic şi viceversa".

Memoriile, eseul, publicistica, jurnalul sunt scrierile pe care cercetătorul le grupează sub semnul sondării spațiului interior al autorului. Ele dezvăluie adevăruri existențiale născute din contactul cu câțiva mari creatori: Arghezi, Galaction, Anton Holban, Victor Papilian, Blaga, Ion Luca, Marin Preda, Voiculescu sau din contemplarea subiectivă a unor episoade, locuri sau evenimente din lumea prin care a trecut autorul. Un loc aparte se acordă cărții *Cerurile Oltului*, eseu de strălucită structură interdisciplinară în care îşi dau întâlnire teologia, istoria națională şi istoria artelor, filologia, etnologia şi folclorul, „un adevărat dialog platonician" despre perenitatea ortodoxiei româneşti. Cartea analizată sistematic relevă strânsa legătură dintre istoria mănăstirilor olteneşti şi ctitorii şi prelații care au slujit în ele. Se constată aderența eseistului la tradiția locală, coborârea subtilă până în zonele arhetipale.

Tălmăcirea *Bibliei*, eveniment de excepțională importanță în cultura română, a determinat o mutație în destinul de scriitor al lui Valeriu Anania. Mărturisirea de care luăm act odată cu realizarea acestei împliniri elimină orice dubiu: „Nu ştiu cât de «principală» este această înfăptuire, dar un lucru îl ştiu sigur şi îl mărturisesc: de când am început să lucrez asupra Sfintelor Scripturi, «opera» mea literară a încetat să mă mai intereseze. Tot ce am scris şi tot ceea ce mai plănuisem să scriu mi se pare lipsit de importanță. Mă uit îndărăt, la truda literară a celor 60 de ani, la toate iluziile şi vanitățile care i-au fost, în acelaşi timp, şi tot atâtea stimulente, şi-mi spun că poate tocmai de aceea mi-a hărăzit Dumnezeu aceste decenii, ca să mă exersez în limba literară a tuturor genurilor biblice, de la eseu până la poezie."[1]. Mărturisirea Înalt Prea Sfințitului i-a folosit cercetătorului drept criteriu de abordare a textului biblic. Ceea ce l-a preocupat a fost să constate

1 *Sfânta Scriptură în limba română*, interviu cu Arhiepiscopul Bartolomeu, consemnat de Costion Nicolescu, în „Alfa şi Omega", supliment – „Cotidianul", 21 ianuarie 1994, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de: Arhid. Ştefan Iloaie, consilier cultural, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2001, p. 100.

calitatea limbii literare din actuala versiune, iar pe de altă parte aspectele poetice ale textului. Concepută ca operă de autor, tălmăcirea *Bibliei* implică inițiere şi performanță filologică, cunoaşterea limbilor originale ale Textului Sfânt, dar şi a subtilităților limbii române; teologul şi literatul conlucrează la desăvârşirea dimensiunii artistice şi religioase a *Vechiului Testament* în pagini extraordinare care cuprind *Cartea lui Iov*, *Psaltirea*, *Proverbele lui Solomon*, *Ecclesiastul*, *Cântarea Cântărilor*, *Plângerile lui Ieremia*. Fireşte, cu aceeaşi intenție este abordat şi *Noul Testament*. Exegetul constată că pentru Bartolomeu Valeriu Anania autorii cărților biblice au fost „scriitori de geniu", cu care autorul traducerii se află într-o fecundă confluență. Bartolomeu Valeriu Anania e un cunoscător profund al textului biblic, poet şi povestitor totodată, lucru pe care cercetătorul îl constată citându-ne în paralel pasaje ale edițiilor din 1914 – *Septuaginta*, ca narațiune, din 1936 – *Textul Masoretic*, de asemenea ca narațiune şi din 2001 – *Septuaginta* în versuri sub semnătura lui Bartolomeu Valeriu Anania. Superioritatea ultimei versiuni este izbitoare. Ea „atrage sufletul, cum spune Ioan Chirilă, spre un timp de mister, spre misterul inițiatic, iar versul se apropie de ritmul shakespearian şi melosul doinei". Lucian Bâgiu, la rândul său, în analiza sa de elocventă densitate, constată că „nici o versiune a *Bibliei* de mai bine de două milenii nu a reuşit să restaureze originalul şi autoritatea textului sfânt". Exegetul recurge pentru demonstrarea spuselor sale la colaționarea elocventă a textelor biblice din 1914, 1936 şi 2001, concluziile înscriindu-se la nivelul superlativ: „Valeriu Anania devine fermecător, seduce printr-un discurs care trădează ecoul propriilor sale preocupări artistice."

Considerațiile finale stabilesc câteva repere ale unei exegeze pe deplin izbutite, cu multe pagini excepționale despre scriitor şi omul dedicat credinței. În ansamblul discursului său, Valeriu Anania se dovedeşte un cultivator într-un spirit filosofic al antropologiei culturale, multe din opiniile sale apropiindu-l de Mircea Eliade. Amândoi se consacră sacrului şi profanului, cu specificarea că Valeriu Anania se diferențiază prin excluderea opoziției dintre sacru şi profan: conform înțelesului etimologic, „...profanul se instalează undeva la periferia sacrului, dar niciodată în afara lui sau cu spatele la el.". Sacrul şi profanul se află în interferență. Camuflat de profan, sacrul se cere permanent deconspirat. Ce se poate remarca la Valeriu Anania este punerea în operă a unei „alchimii biobibliografice" impresionante, traversate de întrebarea „Cine sunt eu?". Cercetarea îşi propune să definească identitatea deconcertantă a acestui eu cu mijloacele adecvate ale unei exegeze

interesate de descifrarea unei enigme şi de legitimarea unei creații ieşite din comun: „Cuvântul la Valeriu Anania pare a echivala cu Logosul primordial, este infuzat de sacru, iar atitudinea față de cuvântul specific artei este una plină de adorație şi responsabilitate.".

Copleşitoarea personalitate a lui Valeriu Anania şi-a descoperit în Lucian Bâgiu un exeget pe cât de devotat, pe cât de matur în demersul său. Tânărul semnatar al acestei monografii are în spate un trecut care îl recomandă de pe acum printre cei mai promițători istorici literari în devenire. Autor al unei monografii despre dramaturgia lui Blaga (2003) şi al unui volum care îl anticipează pe cel de față, *Valențe polifonice ale prozei și dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania* (2004), la care se adaugă zeci de articole tipărite în reviste din țară şi străinătate (vezi ampla bibliografie a lucrării), Lucian Bâgiu îşi afirmă talentul cu dezinvoltura celui care este conştient că are ceva de spus în cercetarea literară.

V. Fanache

I. Portret Biografic

„Cred în scânteia divină a omului şi în capacitatea lui de a înfrânge răul din lume, cred în frumuseţea, bunătatea şi adevărul său, în putinţa lui de a se depăşi până la jertfă şi sfinţenie, cred în libertatea, în forţa creatoare, în iubirea, lacrima şi bucuriile lui. Cred în vigoarea şi trăinicia neamului meu, în ascendentul său spiritual asupra istoriei, cred într-o pace finală a omenirii. Mai cred în omenia lui Dumnezeu şi în talentul greierilor de a-mi inspira duioşii natale."[1]

1 Valeriu Anania, *De ce scriu? În ce cred ?*, în „Revista de istorie şi teorie literară", an 34, nr. 4, octombrie-decembrie 1986 (Răspuns la ancheta publicaţiei), reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*. Ediţie îngrijită şi postfaţă de Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, p. 137.

Arborele genealogic al lui Valeriu Anania își află rădăcinile în plaiurile Văii Pescenei din ținuturile Olteniei, născut fiind, la data de 18 martie 1921, în comuna Glăvile din județul Vâlcea. Peste ani, scriitorul, îndepărtat de pământul românesc, pe care îl va iubi întreaga viață cu patimă, va scrie următoarele rânduri despre vatra plaiului natal: „Până şi numele satului meu mi-a rămas străin. Nu mi-am dat niciodat osteneala să aflu cine ar fi fost acel Ion Glăvu despre care unii cărturari rurali şopteau c-ar fi avut cândva un fel de moşie prin partea locului. Țăranii nu vorbeau de el şi nici nu ştiau a fi fost vreodată rumâni la boier. Liberi şi săraci, agonisindu-şi mămăliga pentru o iarnă şi pâine pentru un Paşte, janghinoşii Glăvilor se făleau doar cu viile de câte opt până la patruzeci de rânduri, pe care le munceau şi le beau cu mare hărnicie."[1]. Mama sa, Ana, născută Mărgăritescu, fiica unui preot, aparținea locurilor, dar tatăl scriitorului, Vasile, mic negustor de țară, apoi muncitor în Bucureşti, fusese născut în Transilvania, în satul Boz (actuala comună Apold a județului Sibiu). Însă bunicii lui Valeriu Anania plecaseră din Ardeal pe când tatăl autorului, Vasile Anania, era încă prunc în leagăn. „Nu se căpătuise nici printre olteni - pe el, negustor ardelean, l-a «mâncat» repede concurența juveților de baştină -, şi nu s-a căpătuit, vai de el, nici la Bucureşti. N-a lucrat cu cobilița, ci ca muncitor la fosta Societate a Tramvaielor (...) ca să-şi țină copiii la şcoală. Eu am rămas în sat cu mama şi cu o soră mai mică. Am crescut aşa, un fel de orfani cu tată. Am avut o copilărie tristă, binecuvântată cu lacrimile mamei."[2]. Valeriu Anania va fi moştenit câte ceva din ascendența genealogică a ambilor părinți, drept pentru care „... va topi în ființa sa, ca într'un creuzet, atât trăsăturile «aşezate» ale transilvăneanului, venite dinspre tată, cât şi vulcanul inspirațiilor şi aspirațiilor înalte moştenite de la mama sa."[3].

---

1 Valeriu Anania, *Mistica pământului*, în „Credința", Detroit, 4/1969, reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, ediția citată, pp. 45-46.

2 Gheorghe Cunescu, *Cu Valeriu Anania despre teatru, mituri, românii din America*, în „Vatra", II, nr. 18, 20 septembrie 1972, republicat (sub titlul *De vorbă cu Gheorghe Cunescu*) în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*. Ediția îngrijită şi postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 197.

3 Prof. Dr. Mircea Muthu, Prorectorul UBB, Pr. Prof. Dr. Ioan-Vasile Leb, Decanul FTO, Arhid. Conf. Dr. Ioan Ică jr., Şef catedră FTO, *Laudatio Înalt Prea Sfințitului Arhiepiscop Bartolomeu Valeriu Anania cu prilejul acordării titlului de Doctor Honoris Causa al Universității „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca*, în *Arhiepiscopul Bartolomeu Valeriu Anania Doctor Honoris Causa*, Universitatea „Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2001, p. 46.

Indubitabilă figură centrală a copilăriei sale rămâne însă mama, care îl va iniția într-un „alt” univers, mitic, magic, de eres, ce îi va fi influențat modelator configurarea sensibilității artistice. Într-un efort al anamnezei, însinguratul și exilatul Valeriu Anania va mărturisi, peste ani: „Şi poate c-aş rămâne la suprafață, ca o expresie penibilă a zborului de vrabie, dacă maică-mea nu m-ar fi purtat, copilandru, prin chinga de pădure a Grădiştei, moştenită de la părinți, şi nu mi-ar fi arătat fagii în coaja groasă a cărora bunicul îşi crestase, cu o jumătate de veac în urmă, numele. Tânăr pe atunci, ca şi copacii pe care-i îmbrățişa cu acel gest ritual al îndrăgostiților, bunicul crescuse odată cu ei, îmbătrânise, intrase-n pământ, şi mi-i lăsa, mărturie şi adevăr, să citesc într-înşii mândria de a pogorî din neamul Mărgăriteştilor, din spița acelei legendare Mărgărita care, pe la vârsta de vreo sută şi zece ani, torcea din furcă până la miezul nopții şi ieşea apoi în bătătură să asculte toaca-n cer, a îngerilor ce slujeau liturghia. / (...) / Teiul lui Tache, la numai două-trei praştii de fereastra copilăriei mele, era viu, însuflețit. În scorbura lui sălăşluia Zmeul. Nu-l văzusem niciodată pe Zmeu, dar mama spunea că uneori tainicul sihastru iese seara şi zboară peste sat, lăsând în urmă-i o lumină subțire şi un abur uşor, ca un oftat. Nu mi-l puteam închipui cum arată şi nici nu ştiam dacă trebuie sau nu să mă-nspăimânt. Am început oarecum să mă dumiresc când am auzit-o pe vecina Maria spunând despre fata ei că «are zmeu»; pasă-mi-te, Leandra prinsese să tânjească a lingoare, bântuită de fiorii nelămuriți ai dragostelor dintâi. Mai târziu, întâlnit prin cărți cu mitul Zburătorului, nu mi l-am putut imagina altfel şi altunde decât veghind în scorbura din teiul lui Tache. / De altfel, maică-mea nu ştia poveşti închipuite, ci întâmplări adevărate, petrecute-n sat. Dumnezeu şi Sfântul Petre veneau spre pământ pe piciorul Piscului Lat, fata moşului cea cuminte îşi făcuse bordeiul în Gorgoteşti, Statu-Palmă-Barbăcot se da de-a dura pe măgura de lângă Râpa-Naltă. Mama istorisea o singură dată, apoi poveştile erau spuse şi răspuse, la nesfârşit, de pământurile dimprejur.”[1]. În întreaga operă literară a lui Valeriu Anania se regăseşte, funciar, confuzia dintre - şi substituirea voluntară a - realului cu diferite forme de manifestare ale evaziunii din real: fantasticul, fabulosul, miticul, legendarul, magicul, oniricul etc., iar această modalitate de expresie artistică poate fi interpretată ca extrapolare şi potențare a unei experiențe biografice timpurii a imaginarului ontologic.

Între anii 1927-1933 copilul Valeriu Anania urmează primele cinci clase la şcoala primară în satul natal, în timpul căreia, la vârsta de zece

1 Valeriu Anania, *op. cit.*, pp. 45-46.

ani, elev în clasa a III-a, este felicitat de învățătorul Nae Bădiță pentru o primă „compoziție” în versuri, inspirată de lupta de la Călugăreni. Îndemnul învățătorului de a continua să scrie putea cu greu prevedea prodigioasa carieră în lumea literelor pe care Valeriu Anania o va desfăşura o viață de om. Imaginea satului natal, părăsit, definitiv, la doar doisprezece ani, va rămâne însă mereu în amintirea scriitorului ca un topos referențial al propriei deveniri, matrice existențială, nostalgie a originilor care va constitui trăsătura funciară a operei sale literare, ca recuperare a „fenomenului originar” absolut: „Paştile copilăriei mele sunt legate mai ales de ziua a doua, când Sărbătoarea era a satului întreg. Dacă Duminica era a Învierii, a celor ce se sculau cu noaptea-n cap şi se întorceau de la biserică cu gustul proaspăt al Cuminecăturii, ziua următoare era un bun al tuturor celor din obşte, de la mare la mic şi de la frunte la adunătură, întru bucuria unui admirabil sentiment al comuniunii, al petrecerii în timp şi al urcuşului spre rădăcini. În Lunea Paştilor nimeni nu prânzea acasă, ci la biserică, în curtea ei, la marginile cimitirului, la mesele lungi, foarte lungi, adăpostite cu acoperiş cu şindrilă, la care fiece familie îşi avea locul ei anume, păstrat prin tradiție, moştenit de la părinți şi lăsat cu sfințenie urmaşilor în linie bărbătească. După măritiş fetele se mutau pe locurile soților lor. Un capăt de tradiție trebuiau să-şi înnoade, cu destulă greutate, cei veniți în vatra satului de prin alte părți ale lumii, cum era taică-meu, de pildă, ai cărui părinți nu cunoscuseră un astfel de ritual în Bozul lor din Transilvania. / Slujba era mai lungă ca de obicei. Liturghiei îi urma pomenirea morților, după care preotul se aşeza în capul mesei, binecuvânta bucatele şi prezida ospățul. La sfârşit de tot, pornea de-a lungul şoproanelor şi ciocnea ouă roşii cu tot satul, de la cel mai bătrân al satului până la copiii care-şi cercau, cu emoție, pe unghie şi pe dinte, şansele victoriei.”[1].

Printre copiii care-şi vor fi încercat şansele victoriei cu siguranță se va fi aflat şi Valeriu, iar acestuia i s-a orânduit, după numeroase avataruri, împlinirea existențială. Când băiatul avea vârsta de doisprezece ani, mama îl va însoți la Bucureşti, pentru a-l înscrie la examenul de admitere de la Seminarul Central, ale cărui cursuri le va urma între anii 1933-1941. Este o perioadă fastă în devenirea intelectuală a viitorului literat, şi aceasta din mai multe considerente. Acum se înregistrează „debutul poetic” absolut, la data de 13 octombrie 1935, cu poezia *Pământ şi cer*, publicată în revista „Ortodoxia”. Elevul Valeriu Anania are şansa de a studia cu nume sonore de

1 Idem, *Locul din spate*, în „Telegraful Român”, 1-15 aprilie 1980, reprodus în *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediția citată, pp. 127-128.

profesori, precum Petru Caraman, dar îndeosebi, în clasa a doua de seminar, Anton Holban, de care se va ataşa în mod deosebit, consacratul prozator inițiindu-l pe adolescentul Anania în tainele muzicii clasice, ale „vieții literare" bucureştene, dar, îndeosebi, insuflându-i dragostea pentru lectura asiduă. Moartea prematură a prozatorului determină şi „debutul publicistic" al liceanului, prin emoționantul articol-necrolog *Camaradul Anton*, publicat în revista „Vremea" la data de 7 februarie 1937. Escapadele clandestine din rigorile stricte ale Seminarului Central sunt provocate de fascinația de a urmări punerea în scenă, la Teatrul Național, a pieselor istorice ale lui Ion Luca, din aceeaşi perioadă datând şi „debutul dramaturgic" al lui Valeriu Anania, la vârsta de şaptesprezece ani: *Jocul fulgilor*, scenariu radiofonic în versuri, este interpretat la postul de radio Bucureşti în ziua de la 26 noiembrie 1938, în regia lui Atanasie Mitric. Piesa va fi adaptată pentru decor de Eugenia Brebenaru şi reprezentată pe scena Operei Române în februarie 1939, în spectacol festiv.

În perioada petrecută pe băncile Seminarului Central, „dramaturgul" Valeriu Anania înregistrează şi alte reprezentări scenice ale unor piese proprii: la 11 mai 1939, cu concursul binevoitor al lui Nicolae Iorga, o trupă de amatori joacă piesa în versuri *La furcărie*, în regia autorului, pe scena Teatrului Ligii Culturale din Bucureşti: „Piesa era inspirată direct din folclor, din viața satului oltenesc. «Furcărie» vine de la «furcă» şi, în părțile unde m-am născut eu, înseamnă şezătoare de toamnă, la răscrucile mari ale satului, unde femeile torceau din furcă, în jurul focului, şi unde se spuneau tot felul de basme, legende, baladele Iancului, snoave şi ghicitori, învârstate în nostalgia fetelor ai căror drăguți se pregăteau să plece la armată. Maică-mea nu se ducea la furcării, dar era ea însăşi o bogată şi duioasă vistiernică a folclorului oltenesc..."[1]. În martie 1940 o trupă de artişti amatori reprezintă piesa *Dochia* (poem dramatic), pe scena Teatrului Național Studio, în regia lui Nicolae Kirilov. „Pe la vreo şaptesprezece-optsprezece ani, deci la o vârstă la care nu se poate spune că aş fi avut un program estetic - propriu sau adoptat - am scris un poem dramatic (care a văzut şi lumina rampei) intitulat *Dochia*, numele fiicei legendare a lui Decebal (şi altceva decât Baba Dochia, cea cu cojoacele), despre care aflasem din povestirile mamei cu mult înainte de a o fi întâlnit în opera lui Gheorghe Asachi. Venit după o feerie pură (*Jocul fulgilor*) şi un scenariu realist (*La furcărie*), aceasta le îngemăna, ca procedeu, pe amândouă, şi numai atunci, punând-o în scenă

1 Gheorghe Cunescu, *op. cit.*, p. 198.

pe fabuloasa Dochia laolaltă cu eroi de certă concretețe istorică (Decebal, Traian, Longinus), am simțit că sunt la largul meu, că cele două categorii de personaje pot trăi laolaltă în modul cel mai natural. Mult mai târziu, peste aproape două decenii, în timp ce prindea ființă cunoscuta mea pentalogie dramatică, am devenit conştient că dimensiunea mitică e un produs firesc al chipului meu de a-mi gândi scrierile, dincolo (mai degrabă dincoace) de orice intenție programatică."[1]. Profilul estetic al dramaturgului era deja, chiar dacă infrarațional şi germinativ, configurat în datele esențiale.

În februarie 1941, din inițiativa şi cu finanțarea câtorva colegi de Seminar, este înscrisă la tribunal revista „Dacia Rediviva", Valeriu Anania devenind „redactor, secretar de redacție şi administrator". Pentru asigurarea fondurilor apariției publicației îl vom regăsi, în vara anului 1941, pe proaspătul absolvent de seminar Valeriu Anania în postura de... chelner într-un restaurant de pe strada Vasile Lascăr! Revista are, desigur, un destin efemer, şi totuşi prilejuieşte o polemică literară cu... Dan Botta, cu referire la teoria „spațiului mioritic". Tot în paginile acesteia Valeriu Anania publică o suită din creațiile poetice proprii, începând cu *Întoarcere* în primul număr, din aprilie 1941 (urmată de *Răzvrătitul* şi *Strigoiul*), primul articol teologic, *Cântec şi slavă*, în acelaşi număr inaugural, precum şi prima tentativă de „exegeză literară": *Condiția existenței terestre a lui Eminescu* în numărul 3. Este vaga prefigurare a posturii de „gazetar" cultural pe care o va susține, peste ani, departe de țară. Încă înainte de a fi în posesia unei diplome de bacalaureat, drumul ascendent al scriitorului părea a se configura ca o certitudine.

Pe de altă parte, tot din perioada studiilor în cadrul Seminarului Central datează şi primele manifestări ale decisivei implicări politice a *individului* Valeriu Anania în viața societății, sancționând prompt şi irevocabil ceea ce a considerat, mai mereu apoi, actele de trădare față de neamul românesc. Desigur, la acea vârstă fragedă elevul nu putea decât să fie unul din mulțime, dar, după doar câțiva ani, student, avea să devină, în alte circumstanțe, liderul incontestabil al unui protest al mulțimii: „... la vârsta de 19 ani, fiind încă elev în clasa a 8-a la Seminarul Central din Bucureşti, am participat la demonstrațiile de stradă care au dus în final la abdicarea Regelui Carol al II-lea. Nu ascultam de nişte comenzi, nu aveam nişte conducători, nu aveam un

1 Ioan Pintea, *Dialog cu scriitorul Valeriu Anania*, în „Steaua", XXXVII, nr. 12, decembrie 1987, pp. 22-25; republicat (sub titlul *De vorbă cu Ioan Pintea*) în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediția citată, p. 208.

plan bine stabilit, momentul însă era dramatic: Basarabia fusese cedată fără nici un foc de armă şi, la scurtă vreme, Nordul Transilvaniei. Armata plecase umilită din Țara Ardealului, fără să fi tras măcar un foc de armă, simbolic, în semn de protest împotriva samavolnicului diktat de la Viena. Răspunzător pentru această stare dezastruoasă, în care patria practic era ciopârțită, devenea Regele Carol al II-lea, care deținea funcția de comandant suprem al armatei şi care nu ordonase nici un gest de protest. Aşadar, prezența noastră în stradă, şi vă rog să mă credeți că 90% eram tineri, s'a datorat acestui sentiment de revoltă împotriva ciopârțirii patriei. Şi din aceasta a derivat sentimentul anticarlist. Noi nu am pornit o demonstrație împotriva regelui, dar, constatând că țara se sfârtecase prin absența de la datorie a regelui, totul s'a transformat într'o mişcare împotriva lui, ceea ce a făcut ca după o zi şi jumătate sau două, în dimineața zilei de 6 septembrie 1940, regele să abdice şi să lase locul fiului său, Mihai. / (...) Îmi amintesc bine de un invalid din primul război mondial, care mărturisea cu voce tare şi plin de indignare, cu lacrimi, că îşi lăsase piciorul undeva pe front ca jertfă pentru România Mare, pentru ca acum să o vadă ciopârțită prin absența de la datorie a regelui. Aceasta ne făcea să ne încolonăm, să ne îndreptăm spre Calea Victoriei către palat şi să strigăm că regele ar trebui să cedeze. Dar, repet, în cazul acesta, când se apropiau tancurile de apă, aveam priceperea să folosim piața strecurându-ne prin multele străduțe care se deschid din ea, pentru ca după aceea să ne repliem şi să ne adunăm pe alte căi decât acelea pe care am fost. Eram tineri, entuziaşti, curați şi, de ce nu, dacă ar fi fost nevoie, gata de jertfă. De toate acestea mi-am adus aminte atunci, când urmăream la televizor ce se petrece pe străzile Timişoarei, ale Bucureştiului mai târziu."[1]. O alchimie biografică extrem de complexă îl va afla pe Valeriu Anania mai mereu în ipostaze similare, mai mult sau mai puțin dramatice. Naționalismul şi patriotismul său nedisimulat, fervent şi funciar, corelat cu diverse circumstanțe şi contexte istorice şi politice l-au situat pe *omul cetății* Valeriu Anania la interferența unor fenomene şi aspecte sensibile ale „fenomenului românesc" ce va cunoaşte, în următoarea jumătate de secol, avataruri contradictorii şi deconcertante.

Valeriu Anania cunoaşte, în decursul anului 1942, trei evenimente hotărâtoare. La data de 2 februarie este tuns în monahism la Mânăstirea

1 Bartolomeu Anania, *Jertfa tinerilor din Decembrie '89 şi ispitele societății post-comuniste*. Conferință susținută în ziua de 16 decembrie 1998 la „Casa Studenților" din Bucureşti. Text transcris de pe bandă magnetică şi revăzut de autor, reprodus în Bartolomeu Anania, *Atitudini*, Cluj-Napoca, Arhidiecezana, 1999, pp. 97-98.

Antim din Bucureşti, primind numele Bartolomeu, pentru ca la 15 februarie să fie hirotonit ierodiacon. În martie 1942 debutează în prestigioasa revistă „Gândirea", cu poezia *În singurătăți* (urmată, în acelaşi an, de alte trei titluri) ceea ce îi va aduce, ca şi consecință, în luna iunie, cunoştința cu Tudor Arghezi, de care îl va lega o prietenie emoționantă, statornică, de substanță, Anania mărturisind, de nenumărate ori, că se consideră ucenic al reputatului scriitor. Creația poetică timpurie a lui Valeriu Anania este conştientizată, de către autorul însuşi, ca un efort constant în a depăşi formula imitativă, de pastişă, a artei poetice argheziene. Estetica urâtului va lăsa o amprentă distinctă şi oarecum inedită în opera lui Valeriu Anania, după cum pasiunea lui Arghezi în a afla cuvinte vechi, cu o arie semantică frapantă, se va transmite – sau se va regăsi confină – operei discipolului. Nu în ultimul rând Valeriu Anania se va raporta, mai degrabă disociativ, la accepțiunea argheziană a lui *a crea*, poieinul. Şi, desigur, relația eului liric cu divinitatea se va depărta hotărât de formula rebeliunii argheziene, versul lui Anania fiind, asemeni aceluia al psalmistului biblic, intrinsecă celebrare a divinității, metamorfozată în poezie-rugăciune. „Despre Arghezi şi Voiculescu am scris cu iubire, fiindcă i-am iubit. Am motive să cred că şi ei m-au iubit. Se ştie că primul – Arghezi – era un om foarte dificil, şi că nici măcar bunii săi prieteni Gala Galaction şi N. D. Cocea nu şi l-au putut ține aproape tot timpul. Şerban Cioculescu a observat că eu am fost singurul care a izbutit să păstreze, neştirbită, prietenia Meşterului din Mărțişor vreme de douăzeci şi cinci de ani. Dacă e un merit, acesta este al lui, nu al meu. Eu m-am purtat mult mai rău cu el decât ar fi făcut-o el cu mine. Ca scriitor, de la Arghezi am învățat mult, foarte mult. Simțul limbii ca artă, bărbăția sau feminitatea cuvântului, ritmul frazei, vigoarea versului, tenacitatea în muncă, şi chiar răbdarea întru aşteptare. Am ucenicit la el vreme îndelungată. Necazul e acela că a ieşit o calfă proastă..., în orice caz nu atât de bună pe cât bănuiesc că şi-ar fi dorit-o el."[1]. Posteritatea avea să dovedească faptul că tânărul învățăcel nu a dezamăgit cu nimic aşteptările maestrului, a cărui încredere va fi răsplătită printr-o operă prodigioasă, ce s-a constituit într-un reper inconfundabil şi de neeludat al fenomenului cultural românesc al secolului trecut.

Deşi încă în absența diplomei de bacalaureat, din anul 1941 Valeriu Anania urmează cursuri superioare de Teologie la Bucureşti. În toamna anului 1942, în

1 Valeriu Anania, *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*. Interviu difuzat la Radio Bucureşti în ziua de 16 februarie 1989. Transcriere de pe banda magnetică reprodusă în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediția citată, pp. 235-236.

urma unui conflict cu autoritatea bisericească, monahul Bartolomeu părăseşte Mânăstirea Antim şi studiile teologice şi se strămută la Polovragi, unde Emil Botta şi Arşavir Acterian îi ascultă fragmente din primele tentative de poezie dramatică. Între anii 1942-1943 călugărul Valeriu Anania urmează cursuri de diferenţă la Liceele „Dimitrie Cantemir" şi „Mihai Viteazul", în urma cărora devine posesor al diplomei de bacalaureat, pe baza căreia dobândea dreptul de a susţine examenul admitere la... Medicină. În acest context survine, în vara anului 1943, o altă cunoştinţă ce este resimţită ca „semn al destinului"/ orânduirii divine: Victor Papilian, în postura de Decan al Facultăţii de Medicină din Cluj, refugiată, cu toată Universitatea Daciei Superioare, la Sibiu. „Întâlnirea cu Papilian căpăta dimensiunile unei răscruci a destinului. Viaţa mea îşi deschidea o nouă valenţă. Astăzi, privind înapoi, nu cred că era vorba doar de rezolvarea unei crize sufleteşti, deşi aceasta atârna cel mai greu în cumpăna acelor zile. La douăzeci şi doi de ani trebuia, oricum, să-mi pun problema unei definiri a propriei mele personalităţi, din perspectiva devenirii. Orice tânăr năzuieşte către o culme, dar întâi ea se cere aleasă, iar drumul către ea căutat şi găsit. Nu se poate merge pe bâjbâite. La viaţa socială renunţasem. Înlăuntrul tagmei mele, nici atunci şi nici mai târziu, nu m-am socotit că port în raniţă bastonul de mareşal."[1]. Studentul la medicină Valeriu Anania îşi va fi derutat colegii prin rasa călugărului Bartolomeu, dar exemplaritatea studiului său îl va impune şi va genera respectul tuturor, până acolo încât, în perspectivă, profesorul Grigore Benetato intuia în studentul-monah un virtual asistent. Este, pe de altă parte, o perioadă a tatonărilor literare, sub auspiciile imediate ale scriitorului Victor Papilian, care îi ascultă, cu deosebită răbdare şi bunăvoinţă, actele primului poem dramatic de amploare, *Drumur*, rămas în manuscris. Fiind parte a cenaclului literar aflat sub auspiciile maestrului Papilian, Valeriu Anania va observa cu admiraţie, dar din exterior, afirmarea *Cercului Literar de la Sibiu*. La 9 decembrie 1945, la adunarea generală ordinară a Asociaţiei Scriitorilor Români din Ardeal, condusă de Victor Papilian, abia întors din refugiu, au fost cooptaţi un număr de paisprezece tineri ca „membri activi", cap de listă fiind Valeriu Anania, căruia îi urmează Ion Apostol Popescu, Letiţia Papu, Octavian Şireagu, Francisc Păcurariu, Lucian Valea, Victor Ilieşu ş. a. Tot la Cluj, în martie 1946 apare revista „Abecedar literar", într-un format ce aminteşte *biletele de papagal* argheziene. Între colaboratorii cei mai însemnaţi figurează Valeriu Anania alături de Ion Maxim, Petre Pascu, Valentin Raus, Iosif Moruţan ş. a.

1 Idem, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Florile Dalbe, 1995, p. 109.

Odată cu revenirea Universităţii Daciei Superioare la Cluj-Napoca, destinul lui Valeriu Anania avea să cunoască o nouă turnură esenţială şi dramatică. Părea a fi o perioadă extrem de fecundă pentru tânărul student, cu acumularea experienţelor intelectuale, sociale, culturale din cele mai diverse. Printre acestea, studiile instrumentale (de vioară) la Conservatorul clujean şi noi cunoştinţe literare, în casa protopopului ortodox Florea Mureşanu. În iarna lui 1946 îl întâlneşte pe Ion Luca, deja familiar studentului, prin piesele sale urmărite cu sufletul la gură pe scena Naţionalului bucureştean. De Ion Luca se va apropia treptat, cultivând prietenia unui om imposibil, dar scriitor etern admirat de învăţăcel: „... avea să devină dramaturgul meu preferat, piesele sale, obiect de studiu, modele de urmat, idealuri de atins. Ele mă cuceriseră nu atât prin tehnica zisă a construcţiei (învăţasem mai mult de la Schiller şi Caragiale), nici prin mesaj (întotdeauna discutabil), ci prin vigoarea limbajului dramatic, prin puritatea limbii, prin frâna lucidă asupra invaziei lirice (echilibru între abundenţa metaforică a lui Blaga şi uscăciunea lui Sorbul) şi prin vitalitatea caracterelor (...). Mă ţineam la distanţă de schematismul ideatic al unora dintre piese şi aveam destule rezerve faţă de tehnica versificaţiei, în altele."[1]. În aceeaşi perioadă îl ascultă, tot la o şezătoare literară, pe Gala Galaction. Însă lunile mai-iunie ale anului 1946 vor pune punct final unei aparente perioade de relaxare şi de statornicire a rosturilor biografiei lui Valeriu Anania. Sau, pe de altă parte, se poate considera că în acest moment Valeriu Anania păşeşte decisiv pe calea adevăratului său destin. Ca preşedinte al Centrului Studenţesc „Petru Maior" conduce greva studenţească antirevizionistă (împotriva iredentismului maghiar) şi anticomunistă, ceea ce îi va atrage expulzarea din Cluj, exmatricularea de la Medicină şi începutul unui lung şir de arestări din partea Siguranţei şi de pribegie semiclandestină prin propria ţară.

Între iulie-decembrie 1947 monahul Bartolomeu este stareţ al Mănăstirii Topliţa, iar în iarna lui 1947, în casa aceluiaşi protopop de Cluj, îl cunoaşte pe Lucian Blaga. Studiile de Teologie, reluate şi continuate în Cluj şi Sibiu, vor fi încununate în anul 1948 cu diploma Academiei Teologice „Andreiane" din Sibiu. Printre numeroşii profesori din timpul studiilor teologice două nume par a fi contribuit, într-un mod cu totul particular, la devenirea eruditului literat Valeriu Anania: „De la Teodor M. Popescu (căruia i-am fost, o vreme, asistent) am învăţat îndeosebi metoda riguroasă a lucrului ştiinţific, de la orientarea bibliografică şi lectura ordonată, până

1 *Ibidem*, p. 165.

la întocmirea exactă a unei fişe documentare. (...) Lui Ioan G. Coman (singurul profesor care m-a «trântit» vreodată la un examen) i-am devenit, mai târziu, colaborator; (...) De la el am deprins implicarea Logosului în verbul literar."[1]. Însă o menţiune specială trebuie rezervată profesorului (pe atunci) Nicolae Mladin, viitor Mitropolit al Ardealului, care i-a adresat proaspătului licenţiat Bartolomeu Valeriu Anania cuvinte premonitorii: „Bag samă că ai dar la cuvânt şi la condei. Pune-le, pe amândouă, în slujba Bisericii şi Neamului."[2]. Testamentul sufletesc al părintelui profesor avea să fie împlinit cu prisosinţă în ambele ipostaze menţionate. Toamna anului 1948, care îl află la Mânăstirea Bistriţa din Oltenia, va determina o revenire a lui Bartolomeu Valeriu Anania pe un făgaş teoretic aşezat al devenirii sale. Aici este remarcat de proaspătul patriarh Justinian, omul faţă de care va avea o consideraţie neţărmurită ce va continua şi după ce, douăzeci şi nouă de ani mai târziu, Patriarhul se va muta la cele veşnice, discipolul rămânându-i mereu alături în a-i proteja cu îndârjire şi cu abnegaţie memoria în faţa oricăror răstălmăciri ale activităţii sale.

În toamna anului 1948 Bartolomeu Valeriu Anania avea o situaţie socială incertă: lipsit de un buletin de identitate, urmărit de poliţia politică, licenţiat în teologie, putea fi „doar" profesor de religie în aşezământul monahal amintit, care se afla însă subordonat direct noului Patriarh Justinian Marina. Prelatul, găzduit neprevăzut de către mânăstire, cere să îi fie cedat ca ajutor tânărul destoinic pe care maicile i-l lăudau ca un potenţial profesor de religie al aşezământului. „La vremea aceea, opinia generală despre patriarh nu era deloc favorabilă. Nu comunist, dar colaborator al partidului comunist, începuse deja să fie poreclit «patriarhul roşu», iar eu mă număram printre cei ce credeau aceste lucruri. Datorită faptului că eram mai mult fugar, toată viaţa bisericească se desfăşura în afara mea, eu fiind mai mult în munţi. Şi despre alegerile din noiembrie 1946, cele uriaş falsificate de comunişti, am aflat 2-3 luni mai târziu, atunci când coboram la poala muntelui şi reluam contactul cu lumea. Aşa încât, şi despre el credeam ceea ce auzeam de la alţii. Când am auzit că vrea să mă cheme colaborator la Bucureşti, m'am scuturat ca de un vis rău. Şi am avut atunci o discuţie dramatică cu mama

1 Ioanichie, Bălan, Prot., *De vorbă cu părintele Ioanichie Bălan*, în *Convorbiri duhovniceşti*, vol. II, Episcopia Romanului şi a Huşilor, 1988; republicat în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediţia citată, p. 217.

2 Cf. *Laudatio Înalt Prea Sfinţitului Arhiepiscop Bartolomeu Valeriu Anania cu prilejul acordării titlului de Doctor Honoris Causa al Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca*, *op. cit.*, p. 48.

Olga, spunându-i că nu mă duc: «Oare nu mă cunoaşteţi cine sunt şi ce sunt, cum aş putea să mă duc lângă un asemenea om?». Mama Olga îşi frângea mâinile, pentru că patriarhul era alături şi aştepta. Şi mi-a spus o vorbă: «Poate o fi de la Dumnezeu; noi îl ştim pe părintele Marina din tinereţe, pentru că a fost o vreme învăţător ca şi noi, şi nu-l ştim nici comunist, nici de om rău, ci de om cumsecade; nu credem noi să se fi transformat chiar aşa de repede; du-te, că poate e de la Dumnezeu pentru Biserică». Şi atunci am spus aşa: «Bine, mamă Olga, am să mă duc şi am să-l cercetez, am să-l spionez, şi dacă mă voi convinge că este omul Bisericii şi al neamului, am să rămân lângă el, iar dacă nu voi constata acest lucru, mă voi întoarce la mânăstire, pentru că eu sunt călugăr şi nu am nimic de pierdut». «Bine, mamă» a zis mama Olga uşurată, «aşa să faci». (...) / M'am prezentat şi m'a numit intendent al palatului patriarhal. În această calitate, am avut prilejul de a avea cheile toate asupra mea şi de a-l spiona; l-am spionat seara, pe gaura cheii, ca să văd dacă îşi face rugăciunile înainte de a se culca. Şi nu mi-au trebuit decât câteva săptămâni ca să mă conving că voi rămâne lângă el cât va îngădui Dumnezeu. Şi am rămas peste un sfert de secol - includ în aceştia şi anii de puşcărie, pentru că sufleteşte nu m'am despărţit de el -, convins că, slujindu-l pe el, slujesc Biserica. Şi nu m'am înşelat. De aceea mărturia mea se vrea răspicată, adevărată şi din inimă curată."[1]. Este doar începutul unei îndelungate şi strânse colaborări între cei doi, Bartolomeu Valeriu Anania, mereu în apropierea ierarhului, primind şi îndeplinind diverse însărcinări, până la rostirea rugăciunilor pe patul de muribund al patriarhului.

În perioada petrecută în anturajul patriarhului Justinian intendentul Bartolomeu a avut mai mereu de suferit şicane din partea Securităţii. Spre exemplu, o arestare în primăvara anului 1949 a determinat intervenţia ierarhului direct la primul ministru Petru Groza spre a-i fi eliberat protejatul după doar câteva ore. Avertismente prevenitoare din partea lui Justinian, cu privire la informatori infiltraţi printre cei bănuiţi de legături cu rezistenţa armată anticomunistă, îi certifică lui Valeriu Anania faptul că îi datorează prelatului încă zece ani de libertate într-o vreme în care se

1 Bartolomeu Anania, *Amintiri despre Patriarhul Justinian*. Cuvântare rostită – liber – la 5 iunie 1998 în aula Palatului Patriarhiei, cu prilejul comemorării a 50 de ani de la întronizarea Patriarhului Justinian. Reluată, cu unele completări şi precizări, în dialogul din emisiunea „Credo" a Televiziunii Române, difuzată în seara zilei de 23 iunie 1998, reprodusă în Bartolomeu Anania, *Atitudini*, ediţia citată, pp. 8-9.

ajungea extrem de repede în infernul de la Piteşti. Răstimpul acesta îl află pe călugărul Bartolomeu şi pe scriitorul Valeriu Anania în ipostaze din cele mai diverse prin care a înţeles şi a reuşit a-şi împlini menirea. Inspector pentru învăţământul bisericesc între anii 1949-1950; din 5 octombrie 1950, asistent universitar al profesorului Teodor M. Popescu, la Catedra de Istorie Bisericească Universală din cadrul Institutului Teologic Universitar Bucureşti, postură căreia i se va succeda, cu începere de la 1 octombrie 1951, aceea de decan al Centrului de Îndrumări Misionare şi Sociale de la Curtea de Argeş, unde predă cursuri de Istorie bisericească şi de Teologie omiletică. Însă, mai semnificativ pentru biografia personală a teologului şi a literatului este însuşirea funcţiei de bibliotecar-şef al Bibliotecii Patriarhiei între anii 1954-1958. În anul 1955 Bartolomeu este, alături de părintele Gala Galaction şi datorită experienţei sale la medicină, membru al unei subcomisii ce a pregătit osemintele Sfântului Calinic de la Mânăstirea Cernica în vederea canonizării. Anul 1976 avea să aducă spre lumina tiparului cel de al doilea volum de poezii al scriitorului Valeriu Anania, *File de acatist*. Cel de-al doilea ciclu al volumului, *Luminătorul*, este dedicat „celui între sfinţi egumenului nostru Avva Calinic îngeresc episcop al Noului Severin puternică'ntrupare de duh românesc săvârşit în pace şi'n sărăcie la 11 Aprilie 1868”[1].

Chiar şi în aceste circumstanţe profesionale călugărul Bartolomeu nu uită de veleităţile sale artistice, care se manifestă în circumstanţe inedite: „La vremea când eram asistent la Teologie, împreună cu colegii mei dădeam în fiecare an serbare de Crăciun cu Irozii sau Vicleimul lui Victor Ion Popa, autor interzis pe vremea aceea, aflat în indexul partidului comunist, dar pe care noi, totuşi, îl jucam la Institutul Teologic, precum şi colinzile pe un scenariu făcut de mine. Şi după ce am pregătit totul cu studenţii, m'am dus la Patriarh să-i spun că am bătut la toate uşile să obţin aprobare şi că toţi ne refuză: Cultele ne trimiteau la Cultură, Cultura la Culte; atunci Patriarhul spune: «O daţi pe barba mea!»; şi pe barba lui am făcut serbările de Crăciun, ani de zile, până în 1958, când eu am fost arestat.”[2]. De reţinut că din aceeaşi perioadă datează şi două manuscrise de circumstanţă, încercări de scriere dramatică ce vor deveni, peste ani, volume adiacente operei sale literare: *Hoţul de mărgăritare*, parabolă biblică, definitivată la data de 2 aprilie 1952 la Curtea de Argeş; *Păhărelul cu nectar*, feerie coregrafică, redactată în 1955.

1 Valeriu Anania, *Poeme alese*. Cu o prefaţă de Liviu Petrescu, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1998, p. 37.

2 Bartolomeu Anania, *Amintiri despre Patriarhul Justinian*, *op. cit.*, p. 26.

În acelaşi răstimp Valeriu Anania nu îşi uită vechile cunoştinţe, ba dimpotrivă, petrecând, în anul 1952, o vacanţă de neuitat prin sentimentul unei solidarităţi intime, la Vatra Dornei, în compania lui Ion Luca şi a lui Victor Papilian, ostracizaţi de regim. În cursul aceluiaşi an îl cunoaşte pe Vasile Voiculescu, căruia îi va dedica pagini de analiză a poeziei din cele mai subtile în contextul exegezei de specialitate, relevând valoarea isihiei şi a agapei (în sensul de iubire spiritualizată, a inimii) ca funciare înţelegerii autentice perioadei ultime, majore, de creaţie voiculesciană. În 1956 Valeriu Anania îi face o vizită lui Lucian Blaga, pentru a vorbi ca între bibliotecari... Vara lui 1953 avea să aducă prima izbândă certă a *scriitorului* Valeriu Anania, după nenumărate bruioane sau încercări abandonate. Acum este definitivat poemul dramatic *Mioriţa*, primii lectori şi atenţi exegeţi fiind, într-un cerc restrâns, Vasile Voiculescu, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Al. Mironescu. Peste ani scriitorul mărturiseşte sincer că datorează mult din aspectul final al poemului sugestiilor deosebit de pertinente ale lui V. Voiculescu. În cursul anului 1957 Teatrul Armatei era interesat pentru a pune în scenă piesa încă nepublicată, iar data de 5 iunie 1958 află opera literară gata prefaţată de către Tudor Arghezi. *Predoslovia* acestuia este o certă carte de vizită pentru debutant: „Autorul *Mioriţei*, poetul Valeriu Anania, e călugăr. Nu ştiu câte trepte a trecut peste vârsta de 40 de ani. Oricum puţine. El stăpâneşte versul şi limba magistral şi măiestriile lui cresc înalt, sporite de un talent desfăşurat în sus. Nimeni nu l-a aşteptat să vie şi el a venit, de unde, de ne-unde, aşa cum s'a ivit zvâcnind, din fulgere de piatră, fără să fie pus, printre şoimi şi piscuri, bradul la tulpina căruia se înşiră şi notele de creion acestea. Mă uit peste o sută de veacuri şi închid manuscrisul poetului, împăcat. / (...) / Îl cunosc şi-l preţuiesc, nu de azi. Îi citesc de ani de zile versurile, cu emoţie şi bucurie. Nu e scriitor grăbit. În literatura poeziei e nou, ca o efigie de aur, scoasă din pământul oltenesc. / (...) / *Mioriţa* nu-i un poem de la o zi la alta şi de la o săptămâna la alta. Încă destul de tânăr, autorul ei se învecineşte cu clasicul adevărat.”[1]. Apartenenţa estetică la clasicism era irevocabil fixată. Dar prefaţa şi volumul aveau să mai aştepte ani buni până la a vedea lumina tiparului. În 1958 Bartolomeu Valeriu Anania este întemniţat şi condamnat la douăzeci şi cinci de ani de muncă silnică pentru „uneltire contra ordinei sociale”.

1 Tudor Arghezi, *Predoslovie*, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediţie îngrijită de: Arhid. Ştefan Iloaie, consilier cultural, Editura Renaşterea, Cluj – Napoca, 2001, p. 155.

În închisorile din Jilava, Piteşti, Aiud călugărul Bartolomeu a cunoscut ororile temniţelor comuniste, însă nu singur, ci alături de şi împreună cu elitele intelectuale ale naţiunii române, a căror exterminare fusese programată cu obstinaţie în obsedantul deceniu de către regimul dictatorial instaurat prin fraudă şi teroare. A fost o experienţă care, cu siguranţă, a relevat limitele dar, mai ales, superioritatea şi puritatea spirituală şi morală a celor care, în recluziune, au învins prin omenescul lor, prin lăuntrul fiinţei, arbitrarul şi animalicul. Omul Valeriu Anania nu a vorbit despre experienţa acelor ani prea adesea întrucât nu este o întâmplare a fiinţei care se cere clamată, ci decantată. Cu toate acestea, relevăm unele din puţinele amintiri şi mărturisiri ale celui ce avea să devină, peste ani şi ani, arhiepiscop oficiind slujba chiar şi în închisoarea Aiud...: „După 1958, când am fost arestat, am fost supus unei anchete foarte lungi, de 11 luni, şi foarte severe: de către peste 30 de anchetatori. La un moment dat m'am găsit în faţa Ministrului de Interne, Drăghici, iar acesta mi-a pus întrebări numai în legătură cu patriarhul Justinian; atunci mi-am dat seama că toate arestările noastre, ale celor din preajma Patriarhului, urmăreau să-i facă patriarhului Justinian un proces în faţa Puterii de sus, de la vârf. Nu era un secret totuşi că Securitatea era o putere, un stat în Stat, o putere care nu ţinea de Gheorghiu-Dej sau de altcineva. (...) Aşadar, Securitatea căuta să-i facă Patriarhului un proces. În ce sens? Că anume s'a înconjurat numai de reacţionari şi, pe cât posibil, de legionari, sub a căror influenţă el s'a îndepărtat de Putere şi i-a devenit adversar. Repet, mi-a fost foarte limpede în urma interogatorului pe care mi l-a luat Ministrul de Interne. Acesta s'a completat (şi iar vă rog, iertaţi-mă că vorbesc - sunt aici în sală camarazi de-ai mei din închisoare -, iertaţi-mă că vorbesc): în sala de tortură, pe care nu am putut-o evita. Ei bine, în timpul torturilor, vă dau cuvântul meu de onoare, singurele întrebări care mi s'au pus, cruciale, au fost numai despre patriarhul Justinian..."[1]. Tortura inutilă şi inumană din temniţa Securităţii a fost însă doar scurta introducere a experienţelor-limită din închisorile ce aveau să vie.

În penitenciarul Jilava, intelectuali de cele mai diverse preocupări şi profesiuni au susţinut, ignoraţi de temnicerii ignoranţi, o serie de conferinţe prin care şi-au menţinut moralul, credinţa, spiritualitatea şi moralitatea într-o lume care plecase pe un drum contrar. Ecou îndepărtat al cuvântărilor întemniţatului călugăr Bartolomeu vor fi, peste decenii, admirabilele proze ce alcătuiesc volumul *Amintirile peregrinului Apter*, originală şi rafinată

1 Bartolomeu Anania, *Amintiri despre Patriarhul Justinian*, *op. cit.*, pp. 40-41.

replică a dostoievskienelor *Amintiri din casa morţilor*. În prefaţa primei ediţii, apărută doar după evenimentele sfârşitului de an 1989, autorul consemnează: „Această carte s-a zămislit sub pământ. / Câţi oare mai trăiesc dintre osândiţii Jilavei de acum treizeci de ani? Cei din celula noastră îşi vor aduce aminte de serile noastre, lungi, de după numărătoare, când gardienii ne zăvorau pentru încă o noapte şi-şi mutau paza în şanţurile dinspre gratii, lăsându-ne să aşteptăm, pe dunga priciurilor, mult doritul minut al stingerii. Atunci, în ceasurile acelea de linişte fragilă, bolta de piatră şi beton, deasupra căreia, la câţiva metri, creştea iarba, adăpostea academia celor aproape patruzeci de intelectuali cu condamnări grele – profesori, ingineri, jurişti, universitari, oameni de litere, filosofi şi diplomaţi (puţin după aceea va poposi Noica; pe Ţuţea şi Pandrea aveam să-i întâlnesc la Aiud). Intrase în tradiţia acelor generaţii subterane (Jilava era închisoare de tranzit) ca fiecare să se înscrie cu câte un ciclu de prelegeri, comunicări sau povestiri, în hotarele şi la măsura propriei noastre înzestrări, al căror duh era menit să potolească spaimele şi să-i dea suferinţei un sens. Niciodată nu voi uita splendidele conferinţe ale unui fizician despre structura luminii, nici evocarea operelor de artă ale Florenţei, făcută de cineva care le studiase, ani întregi, în chiar oraşul lui Dante. / Când mi-a venit rândul, am rostit câteva meditaţii teologice, apoi am povestit poemul meu dramatic *Mioriţa* (în manuscris de peste şapte ani), dar colegii nu s-au mulţumit cu atât. / Aşadar i-am poftit la o călătorie prin mănăstirile şi schiturile ţării, ţinându-ne împreună de coama munţilor, înaltă, de unde se pot vedea şi aşezările din câmpia Dunării, din lunca Siretului şi podişul Transilvaniei, cu toată podoaba lor de turle şi cruci. Timp de peste trei săptămâni, cu popasuri mai lungi sau mai scurte, ne-am purtat prin istorie, printre oameni şi întâmplări, aşa cum îmi venea mie în minte, alternând semnificaţia religioasă cu mici crâmpeie de mitologie naţională şi folclor călugăresc. Pornisem de la Tismana, drumul se încheia la Putna, şi nu mică mi-a fost bucuria când colegii de celulă m-au îndatorat să le făgăduiesc că – dacă şi când voi fi vreodată liber – tot ce le-am povestit voi pune într-o carte. / Am făgăduit, dar gândurile mele erau atunci în altă parte."[1]. Scriitorul Valeriu Anania îşi va îndeplini făgăduinţa publicând, în anul 1990, prima parte dintr-o proiectată trilogie a prozei fantastice, adresându-se, nu întâmplător, confraţilor de suferinţă, alături de care a

1 Valeriu Anania, *Opera literară*, 2, *Amintirile peregrinului apter*, nuvele şi povestiri, ediţia a treia. Cu o prefaţă de Mircea Muthu şi o cronologie de Ştefan Iloaie. Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, pp. 17-18.

reuşit să ofere un răspuns infinit superior sistemului arbitrar, învingându-l prin spirit: „Pe supravieţuitorii din Jilava aş vrea să îi ştiu printre primii cititori ai acestei cărţi, sămânţa de sub pământ căreia i-au trebuit treizeci de ani pentru ca să devină iarbă.”[1].

În penitenciarul Aiud călugărul avea să afle despre moartea mamei, comemorată ulterior într-o suită de poeme extrem de sensibile, printre care amintim *Pieta*. La Aiud Valeriu Anania oferă un nou exemplu asupra posibilităţii de a învinge, prin propria opţiune individuală, a liberului arbitru, constrângerea şi nimicnicia externă: „În anii ’60 mă găseam în închisoarea Aiud, în secţia a cincea, unde erau camere mai mari. Noi, cei mai mulţi, eram bolnavi suferinzi; ne găseam cam douăzeci în aceeaşi cameră, cu paturi suprapuse. Raţia de pâine era de 100 de grame pe zi. La o anumită oră, gardianul vâra pe vizetă două pâini rotunde, de câte un kilogram, care veneau deja ştanţate, adică deja împărţite în câte zece felii.”[2]. Întrucât bucăţile erau inegale, chiar dacă infim inegale, deţinuţii obişnuiau ca, prin rotaţie, să aleagă primii bucăţile „mai mari”. „Am fost martor şi părtaş la acest ritual până când, într’o zi, le-am spus: «Fraţilor, şi aşa oamenii aceştia ne-au privat de libertate şi caută să ne animalizeze. Mie mi se pare că prin acest procedeu noi înşine contribuim la propria noastră animalizare, adică la egoism: a lua felia cea mai mare în detrimentul următorului, care o ia pe cea mai mică. Propun să inversăm situaţia. Primul să ia felia pe care ochiul său îi spune că e cea mai mică, şi tot aşa, prin rotaţie, ultimului revenindu-i privilegiul de lua felia cea mai mare. În felul acesta nu se schimbă nimic, pentru că la douăzeci de zile vor fi aceleaşi situaţii, numai că inversăm, spre a face un exerciţiu spiritual, un exerciţiu moral.» Propunerea mea fost acceptată cu foarte multă bucurie.”[3]. Exerciţiul spiritual nu a rezistat decât o săptămână, după aceea camarazii intelectuali cedând şi revenind la varianta aparent mai facilă. „Dar toată viaţa voi ţine minte situaţia-limită în care împărţirea unei felii devenise o problemă de viaţă şi de moarte.”[4].

În ceea ce îl priveşte pe omul Valeriu Anania, recluziunea injust impusă pentru un sfert de secol avea să determine un alt gest radical, cu

1 *Ibidem*, p. 18.

2 Bartolomeu Anania, *Corupţia spirituală*. Conferinţă rostită la 13 februarie 1997 la „Casa Studenţilor” din Bucureşti, la invitaţia ASCOR. Text transcris de pe bandă magnetică şi revăzut de autor, reprodus în Bartolomeu Anania, *Atitudini*, ediţia citată, p. 65.

3 *Ibidem*, pp. 66-67.

4 *Ibidem*, p. 67.

mult mai drastic, înfiorător, prin care urmărea să renunţe la omenescul din sine, o situaţie-limită care, înfăptuită, nu ar fi demonstrat decât slăbiciunea fiinţei, dar care, depăşită, a consemnat o nouă victorie a eului lăuntric. În penitenciarul Aiud, Bartolomeu Valeriu Anania a fost la un pas de a se orbi, cu premeditare calculată, reţinut fiind, în ultimă instanţă, de avertismentul cu valenţe onirice al sorei moarte în copilărie. Episodul avea să fie evocat în repetate rânduri, în publicistică, proza de ficţiune sau memorialistică, metamorfozat fiind ulterior din eveniment existenţial, biografic, în ipostază imaginară, fără a-şi pierde cu nimic din fiorul groazei: „Ar trebui să-ţi aduci aminte de vremea când încetaseşi să-i mai iubeşti pe semeni şi te-ai hotărât ca niciodată să nu mai vezi chip omenesc. În sufletul tău se întâmplase o prăbuşire dureroasă şi fără noimă, ca după un cutremur. Tot ce-ţi mai doreai era o viaţă pe întuneric, o existenţă-protest şi nevedere-dispreţ, să treci prin lume ca un cavaler înzăuat în noapte. / Ceea ce-ţi trebuia era o unealtă subţire, ca o undrea, cu care să-ţi înţepi ochii. Altceva mai bun nu putea fi imaginat acolo unde te aflai şi unde ţi se prăbuşiseră idolii. Ţi-ai adus aminte că ai în sarsana o perie de dinţi ruptă, din a cărei coadă se putea face o asemenea unealtă. Aşa ai început să-ţi pregăteşti intrarea în beznă. / Cu încetineală şi răbdare, puţin câte puţin în fiecare zi, ferindu-te ca un hoţ la descuietoare, frecai coada periei de piciorul aspru al mesei de ciment şi încercai cu degetul apropierea vârfului. Osândiţii te-au întrebat ce faci şi le-ai spus că-ţi creşte o unghie-n carne. Te-au crezut şi s-au simţit chiar datori să te acopere de ochiul paznicului, strecurat din când în când pe spion. / De negândit acum cu câtă linişte şi luciditate îţi apropiai tenebrele! În răstimpuri măsurai celula cu paşi număraţi şi cu ochii-nchişi, preînchipuindu-ţi umbletul orbului. Erai pregătit pe dinlăuntru, totul era doar o problemă de timp şi de tehnică. / În sfârşit, unealta a fost gata. Vârful era ascuţit ca un ac, asasinarea ochilor trebuia să se producă noaptea târziu, când osândiţii dorm ca pietrele şi veghea paznicului nu mai trezeşte teamă. Întins sub pătură, cu arma sub căpătâi, socoteai curgerea clipelor de după miezul nopţii, pândind răsuflarea celor adormiţi şi paşii de pâslă ai strigoiului de pe coridor. Te încerca o spaimă: să nu ţipi, să nu gemi. Şi încă una: ca nu cumva durerea ascuţită a primului ochi să-ţi paralizeze mişcarea mâinii către celălalt. Te-ai fi făcut de râs, ca un caraghios. Cât de ridicol sună cuvântul *chior*, pe lângă suveranul *orb*!... Timpul se făcuse vâscos. / Nu ţi-ai dat seama când te-a furat somnul şi cât a durat visul. Poate o secundă, poate ceva mai mult. Erai pe apa Bistriţei moldovene şi şedeai în picioare pe o plută şi pluta mergea

în susul apei. Lângă tine, tot în picioare, a apărut deodată Milica. Ea, cu ochii aceea ficşi, cu ochii aceia de statuie, cu ochii aceia fără lumină, cu care venise în leagănul mamei şi cu care plecase, la şaisprezece ani, în grădinile Maicii Domnului. Tăceați amândoi pe plută. Şi pluta mergea în susul apei. Apoi a alunecat uşor spre malul drept şi s-a apropiat de buza pământului. Ți-ai simțit umărul împins gingaş, ca de o adiere, şi ai pus piciorul pe iarbă. Atunci ai auzit-o pe Milica: / - Şi nu uita, n-ai dreptul să-i fii altuia povară! / Şi pluta s-a depărtat de mal şi luneca în susul apei, purtând pe ea o statuie de abur. / Te-ai trezit. Şi-ai văzut-o pe mama purtând pe Milica de mână şi stăpânindu-şi, ca de atâtea ori, plânsul. Ți-ai smuls unealta de sub căpătâi, ai rupt-o-n bucăţele şi ai aruncat-o în tinetă. Aşa te-a recucerit lumea, căreia nu aveai dreptul să-i fii povară."[1]. Eliberat, prin decret general de grațiere, în anul 1964, după şase ani şi două luni de încarcerare, călugărul Bartolomeu şi scriitorul Valeriu Anania au împlinit cu prisosință sentința venită în vis „de dincolo", căutând a-şi afla în lume „timpul rostitor".

În răstimpul petrecut „departe de lumea dezlănțuită" dramaturgul crease alte două poeme dramatice, exclusiv cu ajutorul gândului, operele fiind întipărite, în absența altor posibilități, în mintea autorului, aşteptând tăcute a fi aşternute pe hârtie. Poate fi considerat, dintr-un anumit punct de vedere, argumentul suprem al unei bătălii inegale dintre constrângerea fizică impusă din exterior şi libertatea spirituală cultivată în interior, din care iese, finalmente, învingător, omul lăuntric. Ne referim la *Steaua zimbrului* şi la *Meşterul Manole*, care, la rândul lor, vor vedea lumina tiparului ani buni după redactarea lor, dealtfel aspect caracteristic întregii opere literare a lui Valeriu Anania. Primii paşi ai călugărului se îndreaptă, desigur, spre acela care nu îl abandonase şi pe care el însuşi nu îl părăsise în vremurile îndepărtării inerente: patriarhul Justinian. Acesta îl numeşte în aceeaşi funcție pe care fusese nevoit să o „neglijeze" în ultimii şase ani, director al Bibliotecii Patriarhiei, gestul în sine amendând, simbolic, un „accident" politic ce nu ar fi trebuit, în mod normal, să aibă loc niciodată. Părea că este cicatrizat un hiatus, prin reluarea unui firesc al existenței după un regretabil şi reprobabil intermezzo. În fapt, se dovedeşte a fi doar o scurtă adăstare întru asumarea unui cu totul alt statut, care va determina o experiență cu totul inedită pentru Bartolomeu Valeriu Anania. În anul 1965 Patriarhul îi acordă încrederea deplină în a-şi sluji neamul şi Biserica în circumstanțe

1 Valeriu Anania, *Turnul tău de fildeş*, în „Noi", nr. 7, iulie 1970, Detroit, apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediția citată, pp. 81-83.

deloc uşoare, numindu-l parte a Arhiepiscopiei Misionare Ortodoxe Române din America şi Canada. În următorii unsprezece ani Bartolomeu Valeriu Anania va înțelege a duce ireproşabil la îndeplinire numeroasele atribuții bisericeşti şi duhovniceşti, păstrând însă, adeseori la modul dramatic, nostalgia şi dorul acut al pământului natal, a cărui depărtare (dar nu şi înstrăinare) este resimțită ca o rană a ființei. Însărcinările diverse îl vor afla pe călugărul Bartolomeu în postura de secretar eparhial, consilier cultural, secretar general al Consiliului Bisericesc, director al Cancelariei eparhiale, director al Departamentului Publicațiilor, reprezentant al relațiilor interbisericeşti, membru în două comisii ale Conferinței Permanente a Episcopilor Ortodocşi din America de Nord şi de Sud (Comisia Ecumenică şi Comisia de Studii şi Proiecte). Susține conferințe în Detroit, Chicago, Windsor şi Honolulu. La 29 octombrie 1967 primeşte darul preoției, fiind hirotonit de episcopul Victorin al Americii, iar ulterior Sfântul Sinod al Bisericii Române îi acordă rangul de arhimandrit. Este membru al Delegației Bisericii Ortodoxe Române condusă de Prea Fericitul Patriarh Justinian care a vizitat Bisericile vechi orientale din Egipt, Ethiopia şi India. Pe linie bisericească dobândeşte distincțiile „Crucea patriarhală", „Ordinul Sfântului Mormânt" al Patriarhiei Ierusalimului, „Ordinul Sfinților Apostoli Petru şi Pavel" al Patriarhiei Antiohiei.

Însă mult mai frapantă este personalitatea omului şi a scriitorului Valeriu Anania, care, în acest răstimp, cunoaşte, după o mult prea îndelungată aşteptare, debutul şi afirmarea irevocabilă. În absența sa din țară, autorul Valeriu Anania debutează în volum în anul 1966 cu poemul dramatic *Miorița*, la Editura pentru Literatură, prefațat cu *Predoslovia* semnată de Tudor Arghezi. Faptul acesta paradoxal, al unui scriitor născut în 1921, care scria şi publica din 1942 în „Gândirea" şi care îşi încheiase redactarea primului său volum în 1953, operă care însă va cunoaşte lumina tiparului treisprezece ani mai târziu, îl determină pe autor să accepte, oarecum ezitant, încadrarea sa, printr-o sintagmă aparținând lui Laurențiu Ulici, în „promoția amânată". „Cât despre generație, ce să vă spun? E o noțiune nouă, vehiculată cu îndârjire de critica literară. În ce mă priveşte, nu sunt prea lămurit. Prin generație literară se înțelege o promoție de scriitori care au debutat editorial în cursul unui deceniu. Dacă o luăm aşa, eu ar trebui să figurez în acelaşi capitol cu Ioan Alexandru, cu Cezar Baltag, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu. Am debutat în acelaşi an cu Mircea Ciobanu, Gheorghe Pituț, Ion Pop, Nicolae Prelipceanu, Ioanid Romanescu... Dar se poate oare

pretinde că eu aş face parte din generația lui Nichita Stănescu, care a debutat cu şase ani înaintea mea? Vorba aceluiaşi Nichita: «nici pomeneală!». Să presupunem însă că volumul meu de debut ar fi apărut la vremea lui, adică prin 1953 sau 1954. În cazul acesta, eu m-aş plasa în aceeaşi generație cu Florin Mugur, Aurel Rău, Haralamb Zincă, Ov. S. Crohmălniceanu, Aurel Gurghianu, Ion Hobana, Petre Solomon, Mircea Zaciu. Dar nici împreună cu ei nu mă pot aşeza... Nouă, scriitorilor născuți în anii 20, dar cu debuturi editoriale târzii – sau cu mari pauze între două cărți (de câte două sau trei decenii) –, ni s-a spus «generația războiului»; ba chiar «generația pierdută»; mai nou, Laurențiu Ulici ne spune «promoția amânată». În aceasta se înscriu Ştefan Aug. Doinaş, Mihai Crama, Mihai Şora, Alexandru Paleologu, N. Steinhardt, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Radu Petrescu şi încă mulți alții – se pare că peste 100 –, printre care sunt numărat şi eu. Dar intervine un alt aspect. Nu ştiu dacă scriitorii din perioada interbelică se considerau sau nu că fac parte dintr-o generație sau alta. Pe atunci nu prea era vorba de aşa ceva, deşi cei mai mulți dintre ei se vedeau zilnic la Capşa ori pe Terasa Oteteleşanu. Cei de după război s-au cunoscut şi împrietenit în universitate sau în cenacluri. Dar noi, cei din «promoția amânată» - sau «a războiului» -, nu am avut – şi cred că nici nu avem – o conştiință de generație. Fiecare am crescut, cum se spune, pe cont propriu. De aceea nici nu prea semănăm unii cu alții. Cei mai mulți dintre noi s-au întâlnit între ei foarte târziu şi e probabil că vom muri fără să ne cunoaştem toți laolaltă. Numărătoarea – de peste 100 – a făcut-o Ulici şi am rămas surprins. Nu bănuiam nici pe departe că am fi atâția."[1]. Poemul dramatic *Miorița* avea să cunoască o remarcabilă posteritate, devenind sinonim cu Valeriu Anania ca scriitor, în pofida unei avalanşe covârşitoare de volume care l-au urmat, nu puține superioare estetic. Din variate motive autorul însuşi va rămâne, o viață, ataşat sufleteşte de volumul său de debut, care este un exemplu perfect pentru modalitatea sa de a se raporta mai degrabă disociativ la miturile rescrise în ideea de a afla „metafora germinatoare".

Însă scriitorului Valeriu Anania, în inedita sa ipostază de „exilat", îi este caracteristică postura de „gazetar", într-un sens extrem de personal al termenului. Bartolomeu Valeriu Anania devine redactor al revistei şi al almanahului „Credința" şi al casetei de literatură „Noi", în paginile cărora va publica, în anii petrecuți în America, o suită impresionantă de articole teologice şi literare, caracterizate de accentele unor eseuri polemice, prin

1 Idem, *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*, *op. cit.*, pp. 234-235.

care, adeseori, autorul se confesa sieşi sau oferea replici vehemente unor evenimente petrecute, paradoxal, în țară, sau în străinătate, susținându-şi cu perseverență opiniile categorice, nu de puține ori amendând drastic ceea ce considera atentat la autenticitatea „fenomenului românesc", sau entuziasmându-se la orice formă de manifestare pozitivă a românismului peste hotare. Paginile publicațiilor amintite prilejuiesc primele evocări ale lui Tudor Arghezi, relatarea unor întâlniri cu Mircea Eliade şi alți intelectuali exilați („diaspora" ar fi un termen uşor impropriu) prin forța împrejurărilor, o atenție admirativă fiind acordată lui Brâncuşi şi lui Eugen Ionescu. Dar, îndeosebi, rândurile mărturisesc un Valeriu Anania extrem de preocupat de tot ceea ce se petrece în țară, fenomen literar, cultural în genere, prin recenzii sau comentarii sintetice ale unor volume de ultimă apariție. Subliniind prețuirea de care scriitorul s-a bucurat din partea unor români stabiliți acolo, se poate menționa faptul că Valeriu Anania s-a angajat într-o activitate de anvergură în popularizarea valorilor româneşti în SUA. Într-o scrisoare, din 16 iulie 1972, trimisă din Detroit, directorului editurii „Dacia" din Cluj, Alexandru Căprariu, autorul îşi arată interesul pentru difuzarea acolo a frumosului album *Columna*, editat la Cluj, şi-i relata directorului editurii despre o mare expoziție itinerantă de carte românească pe care o pregătea pe continentul american... Ca ilustrare a aceleiaşi prețuiri, s-ar putea cita din scrisoarea lui Gheorghe Alexe, trimisă din Windsor, la 17 ianuarie 1971, aceluiaşi Al. Căprariu: „La 18 Martie 1971, poetul şi dramaturgul Valeriu Anania împlineşte 50 de ani. Cu acest prilej, redacția revistei «Credința» din Detroit, Mich. USA, a luat hotărârea de a cinsti pe primul ei redactor cu un număr omagial sub forma unui supliment literar intitulat «Credința literară». Este pentru noi un pretext subtil de a prezenta cu această ocazie valorile spiritualității româneşti contemporane, unor cercuri româneşti occidentale".

Dincolo de orice rândurile publicate de „gazetarul" Valeriu Anania stau mărturie pentru dorul nețărmurit față de plaiurile natale, autorul sugerând destul de transparent o acută iritare în fața „civilizației de beton" a Americii. La 17 iulie 1970 notează deconcertant: „Grozav mai țârâie greierii în astă-seară! Pe toată strada, prin toate vecinătățile, în tot oraşul, până la stele şi până la marginile pământului. O vibrație universală, continuă, frenetică, netulburată de nimic. Când trec sirenele poliției, salvării sau pompierilor, lătratul câinilor se preface în urlet. Țârâitul greierilor rămâne la fel. / Când am fost pentru prima oară la tropic, acum aproape cinci ani, m-am trezit

deodată într-un univers nou, cu desăvârşire necunoscut, în care nimic, nimic nu mai semăna cu ceea ce ştiam: nici frunza, nici iarba, nici lumina soarelui şi nici mirosul văzduhului. Toată ziua am rătăcit ca un năuc, copleşit de mirare şi de un dureros sentiment al singurătății, al înstrăinării. Picasem parcă pe altă planetă, lumea mi se părea că rămăsese undeva departe, aproape ireală. Când s-a lăsat seara, am auzit greierii țârâind. Şi m-au podidit lacrimile. / Grozav mai țârâie greierii astă-seară! Aşa trebuie să fie pe lunca Păiencii."[1]. Valeriu Anania se referă aici la periplul prin arhipelagul Hawaii, din 1966, ce va determina sâmburele monadic al unicului său roman. Dar întâlnim aici un Valeriu Anania debusolat de ineditul unui univers complet străin experienței sale anterioare şi mai ales propriilor convingeri şi resorturi interioare. „Americanismul" se traduce în paginile gazetăreşti ca reacție extremă de inadaptabilitate, de perpetuă mirare şi vag disimulată iritare față de lumea în care se vede nevoit să fiinţeze fizic, spiritul său regăsindu-se într-o acută afinitate structurală cu lumea rămasă „acasă", peste ocean, sau cu aspecte ale acestei lumi ce pot fi detectate sau recuperate în exil.

În paginile aceloraşi publicații se exercită şi poetul Valeriu Anania, cu titluri şi variante ale compozițiilor ce vor alcătui viitoarele sale volume de versuri. Autorul însuşi îşi caracterizează extrem de subtil activitatea sa scriitoricească din paginile revistelor al căror suflet incontestabil a fost în anii perioadei americane a biografiei sale: „Nu facem parte din tagma celor ce-şi pot îngădui să fie numai scriitori şi să producă în fiece zi câte un căpețel de operă. Scrisul nostru, atât cât ajunge să se cheme aşa, îşi dispută existența, ca la foarte mulți alții, cu încă o mie şi una de nerăbdări ale sufletului, îngrămădite la strungă. (...) / Editând, mai mult într-o doară, o minusculă casetă de literatură, ne-am îndărătnicit nu numai cu asprimea măsurii, ci şi cu mândria de a nu atârna de nimeni şi de a o da la iveală când, unde şi cum se poate. (...) În ce ne priveşte, am zis că aceste patru pagini ne sunt prea mici şi prea costisitoare pentru a mai fi făcute şi prost."[2]. Falsa modestie şi ironia fină, uşor de sesizat, sunt ale unui scriitor conştient de propriul său statut. În 1967 Teatrul „Barbu Delavrancea" din Bucureşti îi pusese în scenă poemul dramatic *Miorița*, regia şi scenografia fiind semnate de Marietta Sadova, Mircea Marosin şi Zoe Anghel-Stanca. În 1968 îi fusese publicat poemul

1 Idem, *Pagini de jurnal*, în „Noi", nr. 7, reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediția citată, pp. 32-33.

2 Idem, *De dincolo de ape*, în „Noi", nr. 9, februarie 1971, reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediția citată, pp. 86-87.

dramatic în versuri *Meşterul Manole*, la aceeaşi Editură pentru Literatură. În ianuarie 1969 *Miorița* fusese transmisă de Televiziunea Română. La 30 martie acelaşi an, Teatrul „Al. Davila" din Piteşti prilejuieşte premiera poemului dramatic *Meşterul Manole*, în regia Mariettei Sadova, partitura muzicală fiind interpretată de Corul Madrigal. Piesa se va juca în turneu pe scene din Polonia. Aceeaşi operă dramatică avea să fie jucată, tot în anul 1969, la Teatrul „Casandra", de către promoția clasei Ion Olteanu a Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică Bucureşti. La data de 8-9 ianuarie 1970 Valeriu Anania notează în Detroit: „Îmi scriu ai mei că la 15 decembrie ar fi avut loc un spectacol de gală cu *Meşterul* meu, la Opera din Bucureşti. Dar nu-mi dau nici un fel de amănunte. Într-un adaos la felicitările de Crăciun, Voicescu jubilează: a văzut *Meşterul* într-o reprezentație «de zile mari», jucat «cu casa închisă». Oare să fi fost? Ah, depărtarea asta! / Azi mi-am ascultat din nou *Meşterul*, pe banda de magnetofon, şi am încercat să-mi imaginez spectacolul. Mi se pare ciudat că nimeni, până acum, n-a făcut nici o mențiune despre muzica de scenă a lui Alexandru Hrisanide. Nu-l cunosc pe acest tânăr compozitor, dar am auzit lucruri excepționale. Apelând la el, Marietta Sadova s-a dovedit, şi de data aceasta, inspirată. Îmi dorisem o asemenea adiere de mister plutind peste fabulația piesei."[1].

Un al treilea poem dramatic, *Du-te vreme, vino vreme!*, probabil cel mai original dintre toate creațiile sale teatrale, apare la Editura Tineretului, pentru ca anul 1969 să aducă şi publicarea volumului *Păhărelul cu nectar*, fantezie dramatică în versuri creată „în joacă" anterior cu paisprezece ani. Luna aprilie a anului 1970 oferă o nouă punere în scenă a *Mioriței*, de către Teatrul „Al. Davila" din Piteşti, în regia lui Constantin Dinischiotu. Iar în 1971, an în care gazetarul Valeriu Anania „ezită" a se numi scriitor în Detroit, aduce şi debutul în volum ca poet, cu *Geneze*, Editura Cartea Românească, precum şi al patrulea poem dramatic, *Steaua Zimbrului*, la Editura Eminescu. Dealtfel cariera scriitoricească a lui Valeriu Anania continuă susținut în absența acestuia din țară. În 1972 apare „ediția definitivă" a operei dramatice, sever revizuită, *Poeme cu măşti*, la Editura Cartea Românească. Prezent în țară cu acest prilej, scriitorul Valeriu Anania este solicitat, în premieră, să acorde un interviu, consemnat de Gheorghe Cunescu în revista „Vatra" din Târgu-Mureş. De asemenea, semnează un contract în alb cu Editura Cartea Românească pentru proiectul numit... *Legendele Hawaiului*, ceea ce avea

1 Idem, *Pagini de jurnal*, în „Noi", nr. 1, reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediția citată, p. 6.

să devină unicul său roman. În stagiunea 1973-1974 Teatrul Dramatic din Baia Mare îi pune în scenă poemul dramatic *Steaua Zimbrului*, pentru ca în noiembrie 1975 spectacolul să fie transmis la Televiziunea Română. Anul 1976 avea să prilejuiască apariția, peste ocean, a celui de-al doilea volum de versuri, *File de acatist*, la Detroit, ediție bibliofilă. În fine, în acelaşi an apare în țară volumul de versuri *Istorii agrippine*, la aceeaşi Editură Cartea Românească. În acest moment Bartolomeu Valeriu Anania revine în țară, după unsprezece ani de absență, la care se pot adăuga cei şase, anteriori, ce reprezintă, de asemenea, tot o absență fizică din lumea românească, pe care nu a încetat să o iubească şi să o slujească perseverent, în dubla sa ipostază, de teolog şi scriitor.

Proaspăt „repatriat", arhimandritului Bartolomeu Valeriu Anania, intelectual ce probase o solidă cultură teologică şi laică, precum şi veleități administrative deloc de neglijat, i se acordă încredere deplină în a deveni directorul Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, funcție şi demnitate pe care o va însuşi şi îndeplini cu exemplaritate între anii 1976-1982, după care cere să fie pensionat. Un eveniment trist al biografie acestei perioade îl constituie dispariția patriarhului Justinian, la 26 martie 1977, căruia Bartolomeu îi spune rugăciunile câteva clipe înaintea de plecarea în călătoria către cele veşnice. Altfel însă, în sfârşit, omul Bartolomeu Valeriu Anania pare a cunoaşte răstimpul de împlinire şi de certificare a destinului său, atât sub raport teologic, cât şi artistic. Sub primul aspect, Institutul condus de el cunoaşte o etapă extrem de fecundă a existenței sale. Se vor edita cărți fundamentale pentru cultura românească, se tipăreşte *Biblia*, sunt revizuite cărțile de cult, sunt editate opere ale marilor profesori de teologie: Dumitru Stăniloae, Dumitru Fecioru (acesta însărcinându-l cu legământ de a realiza o nouă traducere a *Bibliei*), Ene Branişte, Ion. G. Coman şi alții. Tot sub conducerea lui Bartolomeu Anania s-a început tipărirea manualelor pentru şcolile teologice şi a fost inițiată publicarea monumentalei colecții de texte patristice în limba română: *Părinții şi Scriitorii Bisericii*, care continua vechea colecție *Izvoarele Ortodoxiei*, sistată de puterea comunistă. Postura sa de director al prestigioasei instituții poartă însă inefabila amprentă a personalității fascinante a nonconformistului literat, după cum o probează o mărturie, de peste vremuri, a lui Teodor Baconsky: „Biroul, cocoțat în foişorul neoromânesc al Institutului Biblic, avea deja patina locatarului său: enormă sobă duduindă, un mobilier cu aspect bisericesc, o bibliotecă policromă (din care nu lipseau edițiile critice ale Scripturilor greceşti sau ebraice) şi, fireşte,

un jilț adus parcă din castelul Bran. Omul care s'a ridicat să mă întâmpine era un bărbat impozant, râzând haiduceşte din miezul unei bărbi-colier. Reverenda lui elegantă, peste care purta o bundiță cu margini îmblănite, privirea grea de o intensitate scrutătoare, vocea puternică, cătrănită pe rrr-uri pronunțate viguros şi mâinile robuste, dintre care una aprindea o țigară cu filtru alb, mi s'au impus din prima clipă. Gazda mea avea gesturi de boier, o curtoazie francă şi vocabularul unui intelectual coborât din acea cultură pe care comunismul căutase să o sufoce, fără a izbuti, însă, întru totul. Oricum, era poate pentru prima oară când aveam de-a face cu un preot în care harul nu se ascundea îndărătul unui clişeu."[1].

Scriitorului Valeriu Anania i se confirmă, cu o explicabilă – dar nu şi scuzabilă – întârziere statutul artistic şi calitatea estetică a operei sale. Autor a patru poeme dramatice şi a trei volume de versuri, Valeriu Anania devine, în anul 1978, membru al Uniunii Scriitorilor din România. În anul 1979 este editat, la „doar" un an după definitivarea redactării, romanul *Străinii din Kipukua*, sub raport strict al tehnicii literare cu siguranță cel mai insolit şi mai incitant dintre toate volumele literare scrise de autor, frapant atât prin exotismul spațiului diegetic, cât şi prin fascinantul mod de a configura/destructura fantasticul, în fapt, însă, adevărata sa dimensiune, de substanță, fiind reprezentată de caracterul alegoric, protagonistul reiterând, în contemporaneitate, rolul performativ al Apostolului Ioan, martor al unei virtuale apocalipse. Confesiunile atent disimulate, apelul la miticul ce devine însăşi diegeza configurând un inedit realism magic, analepsele şi prolepsele, identitatea evazivă impun acest roman ca o provocare adresată oricărui demers hermeneutic. Nu în ultimul rând obsesiva iluzie a deturnării timpului din rosturile sale fireşti fac o trimitere inerentă către cel mai frapant poem dramatic al autorului, *Du-te vreme vino vreme!*, alături de care se cere citit ca aspecte ale unei paradigme comune. Anul 1981 aduce ediția a doua a volumului de versuri *File de acatist*, la Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, pentru ca în 1982 munca de o viață a „poetului dramatic" să cunoască triumful. La Editura Eminescu, în seria „Teatru comentat", apare *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, în două volume, care include şi o nouă, ultimă creație dramatică, care conferă şi titlul pentalogiei: *Greul pământului*. Piesele sunt prefațate de

1 Teodor Baconsky, *Părintele Anania* în *Ispita binelui. Eseuri despre urbanitatea credinței*, Bucureşti. Editura Anastasia, 1999, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 209.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Dumitru Micu, Ion Zamfirescu, Al. Paleologu şi Valeriu Râpeanu. Volumului i se conferă premiul de dramaturgie al Uniunii Scriitorilor din România pe acel an.

În acelaşi an, 1982, arhimandritul Bartolomeu se retrage la Mânăstirea Văratec cu scopul expres de a purcede la extrem de dificilul demers de traducere a *Sfintei Scripturi*. Sunt ani de pace şi de linişte, anticipați, în bună măsură, de un articol pasager al anului 1980, unde îl întâlnim deja pe în curând sexagenarul literat într-o lume a evaziunii din datele circumstanțiale ale realității imediate: „De când am început să îmi petrec vacanțele la Văratec, vecin cu văzduhul de deasupra turlelor, mi-am propus să-mi aştern un fotoliu cu scoarță prietenoasă şi să-l recitesc, confortabil, pe Sadoveanu. De aproape două decenii şi jumătate nu mai umblasem prin cărțile lui, cu sentimentul vinovat pe care ți-l dă o scrisoare netrimisă la timp şi amânată abisal. Ai crezut cândva că poți să citeşti tot ce se scrie şi ajungi la vremea când titlurile şi autorii îți scapă, cu sutele, printre degete şi simți că trebuie să te întorci la dragostele dintâi."[1]. Încă două titluri de excepție ale creației literare, desigur „restanțe" ce adăstau întru editare, apar în anii imediat următori. În 1983 vede lumina tiparului volumul *Rotonda plopilor aprinşi* (definitivat în decembrie 1982 la Văratec), printr-o convenție numit „de memorii", genul său surmontând cu mult simpla notație a unor crâmpeie de amintiri. Figurile portretizate în ipostaze inedite de autor sunt cele care, într-un fel sau altul, l-au configurat pe el însuşi: Tudor Arghezi, Gala Galaction, Anton Holban, Victor Papilian, Lucian Blaga, Ion Luca, Marin Preda, Vasile Voiculescu. Dar personajul central al paginilor este un nume care nu constituie capitol aparte, pentru că asigură unitatea internă a tuturora: Valeriu Anania, „ucenicul ascultător" care surprinde, în ultimă instanță, istoria însăşi în avatarurile sale contradictorii aşa cum s-au configurat între anii aproximativi 1936-1979. Este, întru totul, volumul de proză cu inflexiuni lirice ale unui mare artist, pe deplin stăpân pe condeiul său, care determină o inegalabilă emoție estetică cititorului de acum şi de oricând. După poemul dramatic *Miorița* pare a fi titlul cel mai popular al creației lui Valeriu Anania. Anul 1984 prilejuieşte apariția celui de al patrulea volum de versuri, *Anamneze*, ce cuprinde două cicluri, cel mai complet estetic dintre toate titlurile poetice ale autorului. Aici se regăsesc cele mai semnificative arte poetice, care relevă eterna preocupare a artistului pentru relația de stabilit între cuvântul artistic şi

1 Valeriu Anania, *Voluptatea lecturii*, în „Luceafărul", an XXIII, nr. 44, 1 noiembrie 1980, reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediția citată, pp. 129-130.

Logos, între creația artistică şi cea divină, între Facere şi înfăptuiri, între postura christică şi cea profetică a poetului. O complexitate şi o elevare a *poiein*-ului neegalată de volumele poetice anterioare sau de cel ulterior.

Aparent urmează o perioadă de tăcere. Însă este strict o impresie de fişă biobibliografică. În realitate atât scriitorul Valeriu Anania, cât şi teologul Bartolomeu lucrează intens, acum având şi răgazul de a se dedica exclusiv creației artistice sau cercetării ştiințifice. În perioada 20 noiembrie 1984 - 11 februarie 1987, la Văratec sunt definitivate prozele ce vor alcătui volumul de nuvele şi povestiri *Amintirile peregrinului apter*, oprit de trei ori de către cenzură de la a vedea lumina tiparului, în cele din urmă publicat în cursul anului 1990, la Editura Cartea Românească. Decantând experiența obsedantului deceniu, mai precis a răstimpului petrecut la Jilava cu treizeci de ani în urmă, Valeriu Anania oferă literaturii române un inegalabil reper al prozei fantastice, plecând de la reinterpretarea unor evenimente istorice (ce pot fi cuprinse între aproximativii ani 1240-1860) şi a unor ctitorii bisericeşti aparținând Olteniei natale. Adevărata forță a volumului rezidă, o dată în plus, în valența sa alegorică: protagonistul se vrea a fi mai mult decât o dedublare angelică a autorului (în noiembrie 1986 autorul declara că lucrarea cuprinde memoriile sale „... de acum două, trei secole. Oare nu se spune că înaintarea în vârstă îi conferă omului privilegiul de a-şi limpezi memoria începuturilor?..."[1]). Peregrinul apter se relevă a fi însuşi îngerul istoriei sau al poporului ales de divinitate spre a fi mântuit. Întocmai după cum orice lectură a romanului autorului este caducă în absența trimiterii la *Introducerea la Apocalipsa Sfântului Ioan* din textul biblic tradus de teologul Bartolomeu, similar orice demers exegetic asupra volumului de nuvele şi povestiri se relevă imperfect dacă este omis un pasaj din *Introducere la Cartea Profetului Daniel*: „Dumnezeu este înconjurat şi preamărit de îngeri, al căror număr e de ordinul miriadelor. Unii însă au misiuni speciale, de a patrona popoare sau de a le transmite unor oameni aleşi mesaje divine. Dintre aceştia îi întâlnim, pentru prima oară în Scriptură, pe Gavriil ca purtător de cuvânt al lui Dumnezeu şi pe Mihail ca ocrotitor al poporului ales."[2]. În lumina acestor considerații,

1 Ioan Pintea, *Dialog cu scriitorul Valeriu Anania*, *op. cit.*, p. 215.

2 Bartolomeu Valeriu Anania, *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediție jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefața Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortorisită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2001, p. 1104.

identitatea relevată a peregrinului apter impune perspectiva alegorică asupra volumului. Orice lectură critică a operei literare a literatului care eludează substratul teologic existent infraraţional sau programat în procesul creaţiei riscă a se îndepărta considerabil de intenţionalitatea auctorială şi de substanţa profundă a esteticii lui Valeriu Anania, fundamentată, inerent, pe Cuvântul revelat în *Scripturi*.

La data de 30 martie 1988, la Văratec, este finalizată redactarea, aproape în paralel cu cea a volumului de nuvele şi povestiri (dealtfel se şi cer citite în complementaritate), a capodoperei eseistice a autorului: *Cerurile Oltului*, aceasta cunoscând lumina tiparului de asemenea în cursul anului 1990, la Editura Episcopiei Râmnicului şi Argeşului. Formal este denumit volum de istorie şi exegeză iconografică, însă opera refuză o încadrare într-un gen anume, transgresând cu aplomb, naturaleţe şi subtilitate orice tentativă de cantonare insipidă. „Artistul şi teologul se întâlnesc în paginile acestei lucrări admirabile pentru a interpreta un fenomen care se refuză oricărei abordări unilaterale: iconografia ortodoxă românească aşa cum s'a cristalizat aceasta în mânăstirile Olteniei. Demers recuperativ şi totodată profund vizionar, hermeneutica teologică aplicată aici iconografiei este nu doar un act de dreptate făcut artei sacre româneşti medievale, ci şi un alt *fel* de a face teologie, departe de crispările uneori exasperante ale discursului academic tot mai inadecvat prin tehnicismul şi rigiditatea sa pseudo-ştiinţifică fenomenului religios. Elegant şi precis formulate, etalând pe lângă rafinament intelectual o autentică discreţie monahală şi simţire duhovnicească, «scoliile» dialogate din acest admirabil volum alcătuiesc una din marile şi puţinele cărţi originale de teologie românească ale epocii noastre care vin să regăsească şi să ne repropună coerenţa mirabilă a faptului teologic şi a celui artistic."[1]. Volumul a prilejuit exprimarea unor opinii conform cărora Bartolomeu Valeriu Anania se situează undeva la întrepătrunderea demersului antropocentric al lui Mircea Eliade cu cel al filosofiei culturii specifice lui Constantin Noica şi cu hermeneutica teologică lui Stăniloae, oferind o viziune integratoare, fără cantonări exclusiviste. Desigur Bartolomeu Valeriu Anania porneşte de la premisa conform căreia finalitatea spirituală a faptului cultural interpretat şi comentat o constituie nemijlocit sfinţenia, căreia îi subordonează deopotrivă dogma ortodoxă şi emoţia estetică pe care icoana sau biserica o presupun implicit. Sub raport strict „ştiinţific" volumul *Cerurile Oltului*

1 *Laudatio Înalt Prea Sfinţitului Arhiepiscop Bartolomeu Valeriu Anania cu prilejul acordării titlului de Doctor Honoris Causa al Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca*, *op. cit.*, p. 56.

este capodopera autorului, de o originalitate a conţinutului şi prospeţime a exprimării frapante şi adeseori derutante, ceea ce îl determină chiar pe autor să precizeze, la un moment dat, că îşi permite o umilă „teologumenă", o opinie personală care nu implică respectarea canonului impus de dogma ortodoxă. O operă cărei în absenţa artistului Valeriu Anania i-ar fi lipsit savoarea lecturii...

Din aceeaşi perioadă a retragerii la Mânăstirea Văratec datează următoarele interviuri pe care deopotrivă scriitorul şi teologul sunt solicitaţi a le acorda, argument pentru interesul tot mai acut al intelectualităţii pentru opiniile personalităţii Bartolomeu Valeriu Anania. La cincisprezece ani după primul interviu solicitat artistului, Ioan Pintea publică un excelent *Dialog cu scriitorul Valeriu Anania* în paginile revistei „Steaua" în decembrie 1987. De asemenea Protopopul Ioanichie Bălan consemnează un dialog cu teologul Bartolomeu Anania în volumul II al *Convorbirilor duhovniceşti* editate de Episcopia Romanului şi a Huşilor în anul 1988. Liviu Grăsoiu este interlocutor al lui Bartolomeu Anania într-un interviu difuzat la Radio Bucureşti în ziua de 16 februarie 1989. Într-un fel se putea intui cronica unui eveniment anunţat încă de la data de 17 noiembrie 1988, când arhimandritul Bartolomeu Anania participă la simpozionul dedicat împlinirii a trei sute de ani de la apariţia *Bibliei de la Bucureşti* şi susţine comunicarea *Biblia lui Şerban, monument de limbă teologică şi literatură românească*. După apariţia, în cursul anului 1990, a celor două volume definitivate cu doi ani mai înainte, în ziua de 24 decembrie, în ajunul Crăciunului, arhimandritul Bartolomeu Anania începe munca de revizuire în limba română şi de comentare a *Bibliei*, după *Septuaginta*, versiunea grecească, prin demersul său realizând şi o restaurare a textului specific ortodoxiei, a cărui ultimă ediţie se consemnase în anul 1914, din 1936 intervenind un bizar hiatus, datorat traducerii după *Textul Masoretic* (ebraic) semnată de Vasile Radu, Gala Galaction şi Nicodim Munteanu. Bartolomeu Anania purcede la un travaliu copleşitor, ce se va extinde pe durata următorilor unsprezece ani, asumându-şi pentru început traducerea şi comentarea *Noului Testament.*

În anii următori se consemnează însă, în paralel cu traducerea textului sfânt, alte evenimente biobibliografice. În 1991 este ales preşedinte de onoare al Fundaţiei „Sf. Antim Ivireanul" din Râmnicu-Vâlcea. Demn de remarcat că anul 1991 prilejuieşte realizarea primei lucrări de diplomă, a unei absolvente de studii filologice, care se axează pe analiza unor *Aspecte ale mitului în creaţia lui Valeriu Anania*, semn că activitatea literară a autorului

depăşise deja cercul de interes al lectorului comun şi pasager sau al vreunui reputat specialist într-o recenzie sau studiu ocazional. Opera literară a lui Valeriu Anania devine de acum (şi deja) obiect de studiu al tinerilor literați, care doresc să obțină titlul şi recunoaşterea studiilor şi a specializării lor universitare tocmai prin exersarea asupra a ceea ce este considerat un „cosmoid" literar complet, parte a paradigmei istoriei literaturii române. Ne referim la Steluța Ardelean, absolventă a Facultății de Limbi şi Literaturi Străine a Universității Bucureşti, coordonata de lector dr. Valentina Curticeanu. Mai mult decât orice alt eveniment biobibliografic acest fapt aparent minuscul şi anonim probează drumul irevocabil al operei literare a autorului către instituirea ca reper indubitabil al culturii române.

În anul 1992 sunt editate două volume corespunzând dualei sale personalități: *Pro Memoria. Acțiunea catolicismului în România interbelică*, la Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, precum şi *Imn Eminescului*, poem în stil bizantin, la Editura Cartea Românească, ultimul volum de versuri al autorului, dealtfel şi ultima sa creație artistică. La finele anului îi este pusă în scenă, de către Teatrul din Turda, piesa *Hoțul de mărgăritare*, după un manuscris redactat cu patruzeci de ani în urmă, inspirat din parabola lucanică a fiului risipitor. Piesa se va bucura de un succes susținut în următorii ani pe diverse scene ale țării. Data de 21 ianuarie 1993 avea să aducă însă o schimbare majoră în destinul arhimandritului pensionar, retras la Văratec de unsprezece ani şi preocupat aproape exclusiv de traducerea, revizuirea şi comentarea *Sfintei Scripturi*: Colegiul Electoral Bisericesc îl alege pentru scaunul de Arhiepiscop al Vadului, Feleacului şi Clujului. Din acest moment, explicabil însă, artistul Valeriu Anania încetează a se mai manifesta creator. Opera sa literară, solidă atât sub raport cantitativ, cât şi, mai important, estetic, avea să cunoască însă o „resuscitare" susținută, prin reeditarea volumelor semnate de autor, semn al interesului crescând al lectorului comun sau specializat. Dacă postura prelatului va fi cenzurat elanul artistic, oricum atenuat de munca de traducere a *Bibliei*, nu este mai puțin adevărat că autorul devenit brusc o figură publică de prim-plan va fi alimentat interesul semenilor pentru ceea ce înfăptuise într-o viață de om. Prin urmare numirea ca Arhiepiscop a creat, într-un mod paradoxal, circumstanțe mai ample ale dialogului atât al teologului Bartolomeu cât şi al scriitorului Valeriu Anania cu neamul pentru care se rostise deja în scris vreme de aproape şase decenii.

La data de 7 februarie 1993 arhimandritul Bartolomeu Anania, cu o

lună înainte de a împlini şaptezeci şi doi de ani, dar şi după ce refuzase posturi identice vreme de zeci de ani, este hirotonit şi instalat arhiereu, în Catedrala arhiepiscopală din Cluj-Napoca. Ca arhiepiscop al Clujului, Bartolomeu Anania se va remarca şi impune drept cea mai distinctă voce a ortodoxiei româneşti contemporane, atitudinile sale frapând şi contrariind adeseori prin aceea că a afirmat, mai mereu, normalitatea, într-o lume în care normele păreau a fi reconfigurate prin ignorarea reperelor fundamentale. Voce a rațiunii şi a bunului simț, arhiepiscopul Bartolomeu Anania a devenit uneori incomod prin nonconformismul modalității sale de a-şi apăra credința şi credințele, însă întotdeauna punctul său de vedere s-a dovedit a fi cel autentic într-o lume a artificialului, a disimulării şi a ipocriziei. Un exemplu elocvent este acela în care, din postura de Arhiepiscop, a intrat în greva foamei în semn de protest pentru reticența statului „democratic" de a restitui o locație (confiscată de statul comunist) în care învățământul teologic ortodox universitar clujean să îşi poată redobândi forma şi fondul. Un alt exemplu îl poate constitui binecuvântarea acordată Centrului de Transplant Renal din Cluj condus de Prof. Dr. Mihai Lucan. Bartolomeu Anania a fost cel care a ştiut şi a reuşit a afla calea de comunicare între sistemul religios rigid şi realitatea laică aflată într-o accelerată schimbare, prin inițiative care au actualizat şi au salvat fondul tradiției. A urmărit dinamizarea activității pastorale a clerului însă prin diversificare în funcție de cerințele actuale ale societății. A militat pentru implicarea Bisericii în acțiuni de asistență socială precum şi pentru refacerea legăturilor dintre Biserică şi Cultură. A îndrumat tineretul prin inegalabile predici de la amvon, dar şi prin întâlniri directe. Dezvoltarea relațiilor ecumenice a fost înțeleasă prin păstrarea identității proprii.

La 15 aprilie 1993 i se acordă titlul de membru de onoare al Senatului Universității de Medicină şi Farmacie „Iuliu Hațieganu" din Cluj-Napoca, fiind anulat, prin Hotărârea nr. 2344, Ordinul nr. 2440 din 1946 prin care studentul Valeriu Anania fusese exmatriculat pe criterii politice. Este ales şi preşedinte de onoare al Fundației „N. Steinhardt". În acelaşi an are loc tipărirea în primă ediție, cu patru decenii întârziere, a piesei *Hoțul de mărgăritare*, parabolă în patru acte, la Casa de Editură Dokia Cluj-Napoca. Omului Valeriu Anania pare a i se face dreptate, printr-un multivalent recurs la istorie. Teologul cărturar este mereu activ. La 6 mai 1993 participă la Simpozionul național „Cazania lui Varlaam, trei veacuri şi jumătate de dăinuire românească (1693-1993)" de la Târgu Mureş,

susținând comunicarea *Varlaam, contemporanul nostru*. În lunile iulie-august 1993 participă la Congresul al VII-lea al teologilor bibliști de la București, susținând comunicarea *Texte cu dificultăți în traducerea Evangheliei după Matei*. Aceasta este un ecou retrospectiv al preocupărilor din ultimii trei ani și o anticipare a imediatului eveniment cultural. În anul 1993 avea să cunoască izbânda supremă datorită primei ediții a *Noului Testament*. *Versiune revăzută, redactată și comentată de Bartolomeu Valeriu Anania*, la Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române în Colecția „Biblia comentată". Volumul nu întârzie să incite și să încânte, ceea ce va reclama foarte curând, după doar doi ani, o a doua ediție.

Anul 1995 avea să determine apariția unor culegeri ale articolelor și eseurilor culturale semnate de teologul sau de scriitorul Bartolomeu Anania în întreaga sa activitate „publicistică". Ne referim la volumele *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, la Editura Dacia și *Pledoarie pentru Biserica Neamului*, la Editura Omniscop din Craiova, ambele îngrijite de Sandu Frunză, primul dintre acestea primind premiul special la Salonul de Carte din Oradea. *Rotonda plopilor aprinși* cunoaște cea de a doua ediție, la Editura Florile Dalbe din București. La 25 ianuarie 1996 primește titlul de „Cetățean de onoare" al municipiului Cluj-Napoca, în același an fiind ales Senator de onoare și membru al Marelui Senat al Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca. În anul 1996 apare volumul *Clujul universitar al generației 1946 în memoriile lui Valeriu Anania*, la Editura Arhidiecezana, supliment al revistei „Renașterea", precum și cea de a treia ediție a volumului de poezii *File de acatist* la aceeași editură. La Salonul Național de Carte Cluj i se conferă premiul „Cartea anului" pentru volumul *Din spumele mării*, care apăruse în anul precedent.

Tot în 1996 se tipărește prima dintre „cărticelele" separate care vor alcătui ediția diortosită a *Vechiului Testament*: *Cartea lui Iov*, la Editura Anastasia. Până în anul 2000 vor fi editate: *Pentateuhul sau cele cinci cărți ale lui Moise*, Editura IBMBOR, 1997; *Psaltirea profetului și regelui David*, Editura Arhidiecezană, 1998; *Cântarea Cântărilor*, Editura Anastasia, 1998, *Cartea profetului Isaia*, Editura Anastasia, 1999; *Cartea profetului Ieremia*, Editura Anastasia, 1999; *Cartea profetului Iezechiel*, Editura Anastasia, 2000; *Cartea profetului Daniel și cărțile celor doisprezece profeți mici*, Editura Anastasia, 2000; *Poezia Vechiului Testament: Cartea lui Iov, Psaltirea, Proverbele lui Solomon, Ecclesiastul, Cântarea Cântărilor, Plângerile lui Ieremia*, tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul

Bisericii Ortodoxe Române, versiune revizuită după Septuaginta, redactată și comentată de Bartolomeu Valeriu Anania, sprijinit pe numeroase alte osteneli. Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000, Colecția „Biblia comentată".

În anul 1998 apare prima antologie din creație poetică a lui Valeriu Anania, intitulată *Poeme alese* și prefațată de Liviu Petrescu. Are loc reeditarea, în condiții grafice excepționale, a volumului *Cerurile Oltului*. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice, cu o prefață de academician Răzvan Theodorescu, la Editura Pro. Editura Kálvin János a Bisericii Reformate din Ungaria publică, în ediție bilingvă româno-maghiară, *Noul Testament* diortosit de Bartolomeu Anania. La 1 mai 1999 sunt transmise primele emisiuni ale „Radio Renașterea", înființat la inițiativa arhiepiscopului Bartolomeu Anania. În aceeași lună mai Valeriu Anania primește marele premiu pentru poezie al Festivalului Internațional de Poezie „Lucian Blaga" Cluj-Napoca. În anul 1999 apare volumul de studii și conferințe *Atitudini*, la Editura Arhidiecezana, iar poemul dramatic *Miorița* cunoaște cea de a patra ediție, la Editura Dacia, beneficiind de o postfață semnată de Liviu Petrescu. În anul 2000 apare a doua ediție a volumului de proză scurtă *Amintirile peregrinului apter*, la Editura Paralela 45 din Cluj-Napoca, precum și un ultim volum care sintetizează publicistica autorului, în special cea din perioada „exilului" american: *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, îngrijit de Ioan Nicu-Turcan, la Editura Dacia.

I se conferă, în decursul anului 2000, diploma și medalia Academiei de Artă, Cultură și Istorie din Brazilia, iar din partea Președinției României medalia jubiliară „Mihai Eminescu" și Ordinul Național pentru Merit în grad de Mare Cruce. La data de 18 martie 2001 este sărbătorit la împlinirea a 80 de ani, momentul fiind triplu marcat în Cluj-Napoca: prin tipărirea volumului omagial *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de Arhid. Ștefan Iloaie, consilier cultural, Editura Renașterea; prin imprimarea CD-Romului *Arhiepiscopul*, realizat de Radu Preda; prin susținerea unui spectacol aniversar pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca. În Râmnicu-Vâlcea este editată, în același scop, de către Fundația Culturală „Sfântul Antim Ivireanul", broșura *Bartolomeu Valeriu Anania. „Du-te vreme, vino vreme!"*, la Editura „Buna-Vestire". Același an consemnează alte apariții editoriale: *Apocalipsa Sfântului Ioan. Traducere, introducere și note de Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Paralela 45, cu ilustrații de Albrecht Dürer; ediția a doua a piesei de teatru *Hoțul de*

mărgăritare, Editura Renaşterea; la aceeaşi editură lucrarea *Introducere în citirea Sfintei Scripturi* şi volumul *Arhiepiscopul Bartolomeu Valeriu Anania Doctor Honoris Causa*, Universitatea „Babeş-Bolyai".

Ultimele două apariţii editoriale trebuie corelate cu alte două evenimente care, fiecare în parte, dar şi cumulate, se pot constitui în apoteozare a personalităţii literatului. Pe de o parte ne referim la apariţia, în primul an al mileniului trei, a „operei" *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortorisită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române. Lucrarea este cu totul excepţională, apreciată ca atare deopotrivă de specialişti şi de publicul larg. Noutatea este atât de ordin teologic, cât şi filologic, datorită limbii actuale, dar totuşi fidelă autenticităţii, inclusiv când originarul presupune restaurarea literaturii specifice îndeosebi *Vechiului Testament*. Ineditul cel mai accesibil îl constituie însă cele peste opt mii de note subsidiare, infrapaginale, precum şi introducerile a căror menire este aceea de a ajuta cititorul de a nu se rătăci în labirintul pe care adeseori textul sfânt îl presupune din varii motive. Este prima versiune adnotată a *Bibliei* în spaţiul Ortodoxiei româneşti. Specialiştii evaluează performanţa diortorisirii odată cu prezentarea cărţii către publicul larg la diferite întâlniri din Bucureşti (Patriarhie şi Academie), Râmnicu-Vâlcea, Bistriţa, Oradea, Cluj-Napoca, Craiova. Celălalt eveniment care încununează anul 2001 şi întreaga existenţă a literatului îl constituie decernarea titlului de „Doctor Honoris Causa" de către Universitatea „Babeş-Bolyai". Adiacent acestora trebuie menţionat şi considerat şi acordarea premiului pentru opera omnia al Uniunii Scriitorilor, filiala Cluj. În acelaşi an devine cetăţean de onoare al municipiilor Bistriţa, Râmnicu-Vâlcea, precum şi al comunei natale, Glăvile.

Bartolomeu Valeriu Anania este, în acest moment, mai mult decât un scriitor şi un teolog împlinit. Personalitatea sa împrumută valenţele certe ale elitelor intelectuale ale poporului, simbol naţional care marchează şi transcende o epocă înspre eternitate, un nume care nu mai aparţine strict timpului său. Bartolomeu Valeriu Anania devine un reper axiologic absolut pentru ceea ce se poate numi spiritualitate românească.

Anii următori consemnează cu predilecţie ecouri ale activităţii susţinute de arhiepiscopul, teologul şi diortositorul Bartolomeu Anania în ultimul deceniu. În 2002 vede lumina tiparului volumul *Apa cea vie a Ortodoxiei*, Editura Renaşterea, ediţie îngrijită de Nicoleta Pălimaru şi Maria-Elena Ganciu, care cuprinde cuvântări, articole şi scrisorile pastorale din anii 1993-2001 emise ca arhiepiscop al Clujului. Broşura *Icoana patriei vâlcene* este publicată de Editura Almarom din Râmnicu-Vâlcea. Exegeza iconografică, parte a volumului *Cerurile Oltului*, este publicată în Germania, la Editura Sternberg, sub titlul *Bilder vom Reich Gotes. Ikonen und Fresken rumänischer Kloster*. Universitatea din Oradea îi acordă, la rândul ei, titlul de „Doctor Honoris Causa". În anul 2003 aceeaşi distincţie, „Doctor Honoris Causa", îi este conferită şi de Universitatea din Craiova. De asemenea primeşte premiul pentru cercetare „Stelian Stăncel" al Centrului pentru Moştenirea Culturală Româno-Americană din Statele Unite ale Americii, drept recunoaştere a activităţilor literare, religioase şi culturale prin care a promovat valorile tradiţionale. În decursul aceluiaşi an apare lucrarea *Atelier biblic. Caiete de lucru*, Editura Renaşterea, reprezentând munca de analiză şi comparare, la *Noul Testament*, a diferitelor variante de text, din care a rezultat versiunea publicată în *Biblia jubiliară*. Cele mai importante puncte de vedere referitoare la ultima ediţie din *Sfânta Scriptură* sunt cuprinse în volumul *Primele mărturii despre Biblia jubiliară 2001, versiunea Arhiepiscopului Bartolomeu Valeriu Anania*, ediţie îngrijită de arhid. Ştefan Iloaie, Editura Renaşterea. Apare a doua ediţie a cărţii pentru copii *Păhărelul cu nectar*, la Editura Limes.

Un eveniment cu totul semnificativ pentru destinul operei literare a lui Valeriu Anania îl constituie iniţiativa Editurii Limes din Cluj-Napoca care, prin poetul Mircea Petean, îşi propune proiectul de publicare a integralei literare Valeriu Anania. În acest an, 2003, apare primul volum din Opera literară: *Străinii din Kipukua*, cu o prefaţă de Aurel Sasu. În anul următor, 2004, vede lumina tiparului cel de al doilea volum, *Amintirile peregrinului apter*, cu o prefaţă semnată de Mircea Muthu, iar în 2005 *Rotonda plopilor aprinşi*, prefaţat de Dan C. Mihăilescu, cele trei prime secvenţe dovedind interesul tot mai acut al specialiştilor pentru opera literară a scriitorului, nu întâmplător demersul fiind axat, pentru început, asupra prozei acestuia. Este o sugestie a mutaţiei de percepere a lectorului, segmentul prozei părând a corespunde în cea mai mare măsură orizontului de aşteptare al gustului şi al realităţii estetice contemporane. Anul 2004 mai consemnează apariţia lucrării *Canonul cel Mare al Sfântului Andrei Cretanul*, în diortosirea Arhiepiscopului Bartolomeu, precum şi formatul informatizat, pe CD Rom,

al ediției jubiliare a *Sfintei Scripturi*, realizat cu ajutorul Institutului pentru Tehnică şi Calcul din Bucureşti. Pentru toate acestea şi pentru multe altele arhiepiscopul Bartolomeu Anania este înscăunat, la data de 25 martie 2006, mitropolit al Clujului, Albei, Crişanei şi Maramureşului.

Pentru final considerăm că portretul cel mai autentic şi mai complet al omului Bartolomeu Valeriu Anania îi aparține unui alt reper indubitabil al culturii contemporane, Teodor Baconsky, ce, odinioară, se aflase în postura de ucenic şi învățăcel care regăsise în personalitatea literatului postura părintelui sufletesc. Peste ani, păstrând afinitatea afectivă, dar câştigând şi luciditatea distanței, Baconsky încearcă să rezume în câteva fraze trăsăturile unei personalități deconcertante: „... tragismul vieții sale este refluxul voinței de a reuni contrariile, în pofida unei istorii care absolutizează parțialitatea şi partizanatul. Călugărul medicinist, scriitorul cu prize mondene, prelatul cufundat în secretele unor exotice mitologii insulare, ierarhul care imaginează destinul neamului şi teologul ortodox versat în exigențele ecumenismului sunt numai câteva ipostazieri ale amintitei dorințe de a cuprinde ansamblul, mai presus de clivaje şi tipologii. Nu e de mirare că atitudinea respectivă, ostilă oricăror încadrări definitive, a provocat animozități, acuzații virulente sau, după caz, nedumeriri. Unii au interpretat-o ca pe un riscant proiect polifonic, învecinat cu spiritul faustic al modernității. Alții au văzut în ea proba unor ezitări esențiale. În ce mă priveşte, cred că adevărul se află aiurea. Părintele Anania este prin excelență un om liber, un om care a refuzat să-şi sacrifice înzestrările pe seama modelelor ideologice, a imperativelor previzibile sau a obligațiilor circumstanțiale. / (...) Vor fi fiind toate acestea semnele unui parcurs contradictoriu? Nicidecum. Descifrez în ele, dimpotrivă, vocația unei coerențe paradoxale, care face din demnitate o supremă valoare şi cultivă neatârnarea ca pe un superlativ al smereniei.”[1].

1 Teodor Baconsky, *op. cit.*, p. 211.

II. Poezia

„Dacă cercetăm mai adânc, există o oarecare diferență între lucrurile făcute şi cele create. Să facem, putem noi, cei cărora nu ne este dat să creăm.”

- Cassiodorus, *Explicarea psalmilor* -

„... marele poet îşi reclama o stare de umilință în actul scrierii şi-i refuza artistului orgoliul de creator. «Numai Dumnezeu creează, spunea el, noi doar facem». Aici însă – caz de excepție – meşterul se înşela. În limba română de temelie, cuvântul a face înseamnă şi a naşte. În vremurile mai vechi era folosit a făta, trecut apoi pe seama mamiferelor domestice; din el a persistat fată, în timp ce făt, rezervat noțiunii de Făt-Frumos, a persistat doar în „feții mei” şi-n alte câteva sintagme. Locul lui l-a luat a face. În satul arhaic încă se mai spune că o femeie „a făcut un copil”, că „a avut o facere grea”, că pe mine „aşa m-a făcut mama”. A naşte s-a refugiat în limbajul biblic, cuvânt cu aură sacră. Maria e Născătoare de Dumnezeu, pentru că ea L-a născut pe Iisus Hristos; niciodată nu se spune că e „Făcătoare” (de minuni, da!, dar nu de Dumnezeu). Tot în limbajul biblic, cu aceeaşi aură sacră, a face are sensul de a crea. «La început a

făcut Dumnezeu cerul și pământul», spune primul verset din Geneză, carte care ea însăşi se numeşte Facerea. În Simbolul Credinței, Tatăl e Făcătorul cerului și al pământului. Înțelesul e și mai ascuțit în articolul 2 al acelui Simbol, unde, fiind vorba de delimitarea ortodoxiei față de erezia lui Arie, termenii se cer foarte exacți: Fiul lui Dumnezeu, adică a doua persoană a Sfintei Treimi, este «născut» (în eternitate), «nu făcut» (adică nu creat în timp), nu este deci o creatură, așa cum sunt cele ce «printr'Însul s-au făcut», ca să ajungem la prologul Evangheliei după Ioan. E de mirare, așadar, că Arghezi – despre care tu îmi spuneai că era un bun cunoscător al limbii bisericești – n-a băgat de seamă că, în înțelesul lor adânc, a face și a crea sunt sinonime (mai ales el, care credea în sacralitatea actului artistic!"1

1 Bartolomeu Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice. Ediția a II-a, cu o prefață de academician Răzvan Theodorescu, din inițiativa, cu binecuvântarea și predoslovia la ediția întâi ale Prea Sfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului. Editura Pro, 1998, p. 44.

Circumstanțele configurării spiritului poetic

Elementul religios constituie o trăsătură definitorie a liricii românești. Se impune însă o aserțiune prealabilă: creştinismul acestei religiozități (pentru a nu restrânge inutil şi exagerat paradigma către *ortodoxismul* religiozității lirice româneşti) şi îndeosebi valoarea estetică a producțiilor lirice încadrabile în categoria amintită vor rămâne subiect al unei inepuizabile polemici exegetice. Cu toate acestea, să remarcăm, programatic, unele considerațiuni pe această temă: „Trecând peste doctrina teoretică a lui Nichifor Crainic de orientare ortodoxistă şi de un misticism decorativ, mai toți poeții de seamă care au publicat în coloanele *Gândirii* au preluat anumite motive religioase pentru valoarea lor strict poetică. Astfel, expresionismul artistic ca tipologie creatoare este dincolo de ortodoxism. Elementele dogmei creştine s-au transfigurat liric indicând la poeți ca Blaga, Arghezi, Voiculescu, în primul rând aspirația spre purificare, spre un catharsis sufletesc"[1].

În marginea acestei observații a criticii literare intervenim cu unele date biobliografice edificatoare în ceea ce îl priveşte pe Valeriu Anania. Scriitorul debutează, ca poet, în paginile revistei „Ortodoxia", în 1935, cu poemul *Pământ şi cer*, pe când era elev al Seminarului Central din Bucureşti. Aşadar ni se impune, de la bun început, ca inevitabilă şi semnificativă, constatarea formației teologice ortodoxe a scriitorului, precum şi debutul artistic sub auspiciile aceleiaşi dimensiuni metafizice. Apoi, Valeriu Anania s-a numărat printre colaboratorii statornici ai revistei... „Gândirea", publicând, în paginile acesteia, cu o frecvență notabilă în anii războiului, „o serie de poeme remarcabile"[2], recuperate de criticul clujean Liviu Petrescu în 1998: *În singurătăți, Lumină lină, În nopți..., Versuri pentru versul meu, Confessio*. Şi nu în ultimul rând: de-a lungul existenței sale, dintre poeții pe care i-a cunoscut într-un mod sau altul, Valeriu Anania i-a evocat, în primul său volum de „memorialistică"[3],

1 Marin Mincu, *V. Voiculescu. 1. Poetul. 2. Prozatorul*, în *Critice*, vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 118.

2 Liviu Petrescu, *Pământ şi cer*, în vol. Valeriu Anania, *Poeme alese*. Cu o prefață de Liviu Petrescu, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1998, p. 5.

3 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*. Editura Cartea Românească, 1983.

doar pe trei: Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga... Nu lipsit de relevanță este şi momentul şi contextul în care îi întâlneşte pe fiecare în parte: pe Arghezi în iunie 1942, în casa acestuia, la „Mărţişor", „mitoc al Mânăstirii Dintr-Un-Vis"[1], ca urmare a lecturării, de către maestru, a unor versuri ale tânărului poet Valeriu Anania, publicate în... „Gândirea"; pe Lucian Blaga în iarna lui 1947, la Cluj-Napoca, prin intermediul Eugeniei Mureşan, soția protopopului Florea, în casa preotului ortodox; în cazul lui Vasile Voiculescu nu îşi poate aminti exact momentul în care s-au întâlnit, mândrindu-se că astfel pare a fi făcut parte din viața sa dintotdeauna; cu toate acestea, Anania şi Voiculescu, alături de Al. Mironescu, Ion Marin Sadoveanu şi, o vreme, Ion Barbu s-au regăsit în 1952 la Antim, unde poetul călugărit Daniil Sandu Tudor ținea prelegeri despre doctrina palamită[2]. Dintre aceştia, Tudor Arghezi a rămas, declarat şi constant, magistrul spiritual al scriitorului, iar, cu referire la religiozitatea omului V. Voiculescu precum şi a poeziilor sale, Anania ne-a lăsat extrem de subtile observații, pe care le vom evoca la momentul oportun. Cert este că ni se impune, încă prin abordarea bio-bibliografică a devenirii poetice a autorului, o apropiere de textul liric de inspirație religioasă a celor doi. Şi aceasta este dublată fericit de o constatare a locului valoric pe care îl ocupă poeții menționați în literatura română de această factură: „... pe drept cuvânt putem ține pe Voiculescu – alături de T. Arghezi – de poet al inspirației religioase româneşti"[3]..

Să remarcăm locul care i se conferă poetului Valeriu Anania, de către critica literară, în acest context: „... Valeriu Anania trebuie considerat unul dintre cei mai importanți poeți de inspirație religioasă din literatura română a acestui veac"[4]. Iar exegetul Liviu Petrescu îi aminteşte, ca reprezentanți prin excelență ai acestui „tip" de poezie, pe Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Adrian Maniu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ioan Alexandru. Între aceştia, exegetul clujean l-ar apropia pe Valeriu Anania mai degrabă lui Nichifor Crainic, pe considerentul că, în cazul amândurora, „... teologul îl copleşeşte mai întotdeauna pe poet, în sensul că scriitorul nu îşi permite

1 *Ibidem*, ediția a II-a, Bucureşti. Editura Florile Dalbe, p. 15.

2 Pentru date suplimentare vezi şi Lucian Vasile Bâgiu, *Rotonda plopilor aprinşi sau memoria ca recurs la istorie* în Lucian Vasile Bâgiu, *Valențe polifonice ale prozei şi dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Alba Iulia. Editura Reîntregirea, 2004.

3 Vladimir Streinu, *Opera literară a lui V. Voiculescu*, prefață la V. Voiculescu, *Capul de zimbru. Povestiri*, vol. I. Editura pentru literatură, 1966, p. XV.

4 Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 6.

nicăieri să se abată nici măcar cu o iotă de la învățătura bisericii, pentru a-şi construi o metafizică, e drept, de inspirație creştină, dar cu mari libertăți de interpretare, aşa cum procedaseră, pe de o parte, Lucian Blaga, iar pe de alta, Tudor Arghezi, amândoi mustrați cu severitate de teologi"[1]. Acceptând „viziunea pur teologică" a poeziei lui Valeriu Anania, aşa cum o denumeşte Liviu Petrescu, ne vom permite să îl raportăm pe Anania nu doar la temele, motivele şi dogma creştină, ci şi la personalitatea celor doi poeți pe care i-a cunoscut şi care, la modul declarat, l-au influențat direct în configurarea propriului fior poetic religios, chiar dacă, în ultimă instanță, mai degrabă disociativ decât asociativ. În acest sens, un alt recenzent al operei poetice - şi nu numai - a autorului, Ioan Pintea, intelectual dublat şi complinit de împărtăşirea calității de preot, îl situează pe Valeriu Anania sub o altă zodie a poeziei de inspirație creştină, contrazicând involuntar considerațiunile lui Liviu Petrescu: „Nu l-aş aşeza ca poet lângă Nichifor Crainic, ci mai degrabă într-o descendență argheziană, care demonstrează asemeni lui Paul Valery că totuşi creația este o facere, un meşteşug care atrage, fără doar şi poate, o mistică, un mister inefabil."[2]. Dificil de încadrat ca poet într-o anumită formulă a istoriei literare sau în contextul poeziei actuale, Valeriu Anania pare a fi glisat între estetica celor doi poeți religioşi pe care i-a întâlnit în perioada „uceniciei" sale literare. De la Tudor Arghezi preia ideea creației poetice ca meşteşug, de la V. Voiculescu pe cea a rugăciunii şi a euharistiei prin poezie. Este un amalgam ce se va topi în retorta propriei arte poetice într-un suprem efort de omogenizarea a contrariilor, caracteristică dealtfel specifică biografiei şi întregii opere a lui Valeriu Anania.

Considerăm util a releva modalitatea în care autorul însuşi îi evocă pe cei doi poeți religioşi, impactul anumitor trăsături ale personalității acestora determinând o involuntară configurație a propriei sale creații poetice. Într-o formulă a *coincidentia oppositorum* am spune că, pentru Valeriu Anania, Tudor Arghezi alăturat lui V. Voiculescu poate fi caracterizat ca spirit ca meditativ vs. contemplativ.

Personalitatea lui Tudor Arghezi se relevă copleşitoare în receptarea acesteia de către conştiința autorului, afinitatea de profil existențial dintre cei doi fiind exprimată cât se poate de explicit de memorialist: „... restituindu-

1 *Ibidem*.

2 Pr. Ioan Pintea, *Reflecții inegale*, în vol. *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de: Arhid. Ştefan Iloaie, consilier cultural, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2001, p. 196.

mă stării de umilinţă lăuntrică, aşa cum îi stă bine unui ucenic şi aşa cum o avea şi el, la ceasul de singurătate al miezului nopţii, când lucra sub aripa îngerului."[1]. Starea de umilinţă lăuntrică, solitudinea şi auspiciile sacrosancte ale aripii îngerului sunt motive ce revin obsesiv în lirica lui Valeriu Anania, astfel înţelegându-le originea biografică, dincolo de semnificaţia literară, prin identificarea acestora ca stări funciare ale magistrului spiritual. Opera lui Arghezi se manifestă asupra tânărului călugăr Anania ca o fascinaţie a paradoxului: „Mă împrietenisem cu poezia lui prin a fi început s-o resping. Mă urmărea, dar nu ca o obsesie, ci ca pânda unui duşman furişat în odaie."[2]. Duşmanul furişat în odaie va fi exprimat artistic în poezia *De-atâtea ori* a volumului *Anamneze* (1984), unde ochiul care îl urmăreşte obsesiv în întuneric nu poate fi decât acela al îngerului, adesea resimţit de autor ca paradigmă a extazului şi a agoniei, a harului şi a damnaţiei. Poezia lui Arghezi se instituie în îndeplinirea unui rol actanţial similar: încercând să se convingă de necesitatea disocierii de conţinutul acesteia, Anania va constata că nu poate decât să revină obsesiv la ideile sale, apropiindu-şi-o mereu, revelându-i-se, necontenit, familiară şi funciară... „Răul necesar"...

Dealtfel Valeriu Anania pare a avea, în perioada debutului poetic din „Gândirea", ceea ce se poate denumi o conştiinţă a statutului de inerent epigon al lui Arghezi: „La rându-mi, îmi surprindeam versul furat de nişte cadenţe care nu erau ale mele, şi ştiam că izul lor nu-i va face nici o plăcere lui Nichifor Crainic, care începuse să mă publice în *Gândirea*."[3]. Tot acum autorul însuşi lămureşte măsura în care debutul său poetic ar putea fi raportat la poezia lui Nichifor Crainic: „Şi tot de paradox ţine şi faptul că, după câteva şovăiri, m-am îndepărtat de fermecătorul dascăl de teologie, pe care aveam să nu îl mai văd niciodată, şi mi-am alipit sufletul de acela al heruvimului bolnav."[4]. Dar şi contemporanii resimţeau evidenţa, ceea ce îl determină pe Radu Pătrăşcanu să îi dedice lui Anania următoarea strofă, în volumul *Cântecul Argonauţilor*: „Purtând chemarea ce-o aveau aezii / Şi-n suflet cu adevărat pe Dumnezeu, / Absent şi grav, părintele Vartolomeu / Psalmodiază-n liniştea grădinii pe Arghezi."[5]. Poeticitatea formală a bruioanelor în versuri ale lui Valeriu Anania constituia un transparent

1 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediţia citată, p. 9.

2 *Ibidem*, pp. 9-10.

3 *Ibidem*, p. 10.

4 *Ibidem*, p. 24.

5 Cf. Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ed. cit., p. 10.

ecou al sonorităţilor argheziene. Aceasta este explicabil şi în virtutea unor coincidenţe, similitudini şi afinităţi ale structurii şi circumstanţelor existenţiale comune.

Din biografia lui Arghezi se poate deprinde un amănunt doar parţial împărtăşit de Valeriu Anania, elementul absent fiind subtil dimensionat estetic de învăţăcel. În 1905 Arghezi era cunoscut ca ierodiaconul Iosif Theodorescu, fiind călugăr în cadrul Mitropoliei Munteniei, dar, se pare, deja tată natural al primului său fiu, viitorul cineast parizian Elie Lotar. În poezia călugărului Valeriu Anania acest „păcat al tinereţilor" călugărului Iosif va fi metamorfozat într-o mereu reiterată postură a asimilării versului ca propriul fiu, altfel inexistent şi nostalgic regretat. Foarte adeseori poetul Anania se adresează cuvântului utilizat în creaţie precum s-ar adresa odorului trimis în lume... Tot la Arghezi se raportează Anania atunci când îşi argumentează preferinţa pentru utilizarea termenilor arhaici sau cel puţin specifici universului monahal, magistrul servind ca exemplu de strălucit precursor. În acest sens afirmaţia lui Arghezi din *Predoslovia* semnată cărţii de debut a lui Anania, *Mioriţa*, se vrea a fi însuşită întocmai de memorialist ca o profesiune de credinţă: „La mânăstire am citit în limba veche a bisericii graiul cu adevărat românesc şi aş bănui că fără cărţile mânăstirii aş fi lucrat mai prost decât lucrez."[1]. Aşadar ambii poeţi folosesc experienţa monahală ca factor catalitic în configurarea propriei expresii poetice. De asemenea setea amândurora de a-şi îmbogăţi vocabularul artistic este amplu evocată, uneori ajungându-se la deconcertate constatări ale novicelui: un cuvânt crezut ca descoperit de el însuşi în mod fericit, prin „anchete lexicale" în gospodăria a două călugăriţe, anume „ţintaură", asupra căruia Anania face speculaţii etimologice detectivistice, este aflat, peste ani, în opera maestrului: „Pe subt o ţintaură / S-a ivit o gaură"[2] (*Horă de şoareci*).

Frânturi de biografie ale omului şi ale scriitorului Arghezi vor constitui, într-un fel sau altul, repere ce vor influenţa, conştient sau involuntar, creaţia lui Valeriu Anania. O scrisoare datată 17 octombrie 1943 şi trimisă de Arghezi lui Bartolomeu Anania din lagărul de la Târgu-Jiu relevă o altă trăsătură comună celor doi, dragostea de neam, care este mult mai explicit

1 *Ibidem*, p. 12.

2 Tudor Arghezi, *Horă de şoareci*, în vol. *Hore* (1939), apud Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, versuri. Prefaţă de Liviu Papadima, antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi şi Traian Radu, Bucureşti. Editura Minerva, 1990, p. 204.

exprimată artistic în dramaturgia sau în proza lui Anania, dar, incidental, şi în poezia sa, prin volumul *File de acatist* (1976) sau poezia *Clepsidra* din volumul *Anamneze* (1984) sau chiar ultimul volum, *Imn Eminescului* (1992): „… cred în viitorul şi puternicia neamului nostru, căruia fiecare dintre noi, în felul lui, i-a dat din inima şi din cugetul lui câte ceva."[1]. O ipostază specifică scriitorului Arghezi, ce revine adeseori în lirica lui Anania şi nu numai, o constituie solitudinea extremă. Cu referire la Tudor Arghezi citim: „…. acest *pater familias* al Mărţişorului lor purta în sine, ca pe o taină, singura însuşire socială cu care intrase în mânăstire şi ieşise apoi în lume: vocaţia singurătăţii."[2]. Fie că vom identifica frânturi autobiografice ale recluziunii forţate, îndeosebi în ciclul *Iluminatul* din *File de acatist* (1976), sau ale solitudinii impuse de opţiunea celibatului preoţesc, fie că vom interpreta strict postura de însingurat a poetului între semenii săi, cert este că şi acest aspect va fi valorificat estetic de către Anania, după ce anterior îl cunoscuse ca fiind specific magistrului Arghezi… Ca urmare a încurajărilor primite din partea magistrului pe data de 5 martie 1950, după lecturarea de către reputatul scriitor a cincisprezece poezii de-ale novicelui, Anania va dobândi certitudinea necesară surmontării impasului scrierii primei opere împlinite: „Am început să scriu *Mioriţa* în vara lui 1950, după ce poetul îmi spulberase îndoielile şi mă încredinţase că sunt pe un drum propriu, bătut timp de douăzeci de ani de ucenicie, cu propriile mele tălpi."[3].

Însă conţinutul memoriilor ne dezvăluie şi faptul că afilierea fundamentală a artei poetice a lui Valeriu Anania este de factură argheziană: „… altarul poetului, unde se oficia, noapte de noapte, înfricoşătoarea taină a prefacerii pâinii în cuvânt."[4]. Creaţia poetică înţeleasă ca oficiere a ritualului creştin, asimilarea funcţiei cuvântului literar aceleia a tainei împărtăşaniei din trupul şi spiritul christic, euharistia, vor determina configurarea a nu puţine arte poetice ale lui Valeriu Anania, cu siguranţă segmentul cel mai împlinit estetic al liricii sale. Incidental se insinuează şi mărturisirea însuşirii scrisului anticalofil, deşi metaforic, împins până la „estetica urâtului" în cazul maestrului, de care însă nu a fost străin nici Anania, dacă ar fi să ne referim doar la *Înviere* din volumul *Anamneze* (1984): „Deseori, metafora e un musafir pe cât de nepoftit, pe atât de atrăgător; în acest caz, trufa

1 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediţia citată, p. 34.

2 *Ibidem*, p. 16.

3 *Ibidem*, p. 68.

4 *Ibidem*, p. 14.

literară trebuie să ignore manierele elegante şi primul lucru la care trebuie să renunţi este politeţea faţă de tine însuţi."[1]. Dincolo de controversele iscate de religiozitatea versurilor argheziene, Anania ne lasă o mărturie care ambiguizează şi mai mult atitudinea faţă de creştinism a omului Arghezi: „… n-am ştiut de ce îl preocupa, până la obsesie – şi cred că de-a lungul vieţii întregi, ca şi pe Gala Galaction, dealtfel – convertirea lui Saul pe drumul Damascului."[2]. S-ar putea ca, întocmai după cum ireverenţiozitatea religioasă a versurilor argheziene a constituit „răul fascinant" pentru religiosul poet Anania, tot astfel misterul convertirii la dreapta credinţă a inchizitorului Saul, Apostolul Pavel, va fi constituit „binele seducător" pentru „ereticul" poet Arghezi…

În ceea ce îl priveşte pe V. Voiculescu, se poate spune că acesta a complinit complementar ceea ce nu se regăsea expres la Arghezi. Solitudinea continuă a fi remarcată şi în cazul său de Anania, „… o singurătate de eremit"[3], dar dublată şi încununată de o experienţă interioară ce, cu siguranţă, îi va fi lipsit lui Arghezi: iniţierea isihastă. Această „uriaşă aventură a spiritului" consideră Anania că a determinat crearea *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare…*, „adevărata şi marea lui poezie."[4]. Constatăm că scriitorul de formaţie teologică, chiar călugăr, nu se lasă furat de amăgitorul cânt de sirenă al poeziei antume a lui Voiculescu, adeseori explicit – dar şi ornamental/manierist – creştină: „… producţia lui literară, uneori cam descriptivă şi convenţională – ca să nu spun tezistă …"[5]. Valeriu Anania are discernământul estetic de a aprecia la justa valoare creaţia postumă, în care însă predominantă va fi problematica statului de faur al artistului şi acela de creaţie mistică a poeziei. Tocmai acest substrat conceptual va determina cele mai remarcabile producţii estetice ale liricii lui Anania. Dealtfel V. Voiculescu este cel care afirmă răspicat dreptul unui scriitor, fie el şi de inspiraţie creştină, de a nu urma dogma, ci de a-şi permite iniţiative personale, inedite, poate eretice sau păgâne prin raportare la teologia creştină, dar autentice sub raport estetic: „… în favoarea libertăţii unui autor de a-şi scrie opera aşa cum crede şi cum o vede el…"[6]. Dacă sfatul ar fi venit din partea lui Arghezi ar fi părut doar firesc. Aparţinându-i lui

1 *Ibidem*, p. 17.

2 *Ibidem*, p. 62.

3 *Ibidem*, p. 216.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*, p. 220.

6 *Ibidem*, p. 222.

Voiculescu, are sentința unui verdict edificator pentru scriitorul în devenire Valeriu Anania.

„O subtilă lecție de poetică" îi oferă V. Voiculescu lui Valeriu Anania în data de 2 octombrie 1955, când îi dedică *Adaos la o poezie a părintelui Anania*[1], anume manuscrisul-bruion *Miezonoptică*[2], rânduri din care tânărul poet deduce anumite repere estetice care îi vor sluji în redactarea viitoarelor autentice creații lirice: „El voise să mă înștiințeze, pe această cale și în acest mod, că adevărata poezie, cea care abordează universul metafizic, nu trebuie implicată în răfuieli contingente, ci se cere păstrată la marile altitudini. Transfigurarea nu suportă desfigurare, sublimul nu poate *suferi contrafacere*. (...) lamentațiilor mele de peregrin terestru, scormonitor de morminte, poetul le răspundea printr-un optimism robust, reconfortant, ancorat în absolut."[3]. Tocmai acest „optimism robust, reconfortant, ancorat în absolut" va fi dimensionat artistic de poetul Anania, care va fi realizat, involuntar, un traseu similar aceluia al lui V. Voiculescu, ce dobândise, la maturitatea biologică și artistică, starea de isihie: „Nu multora le spune ceva acest cuvânt grecesc, care înseamnă liniște, pace lăuntrică, dar cu un înțeles deosebit de acela pe care oamenii de rând, neinițiații, i-l acordă. E vorba de o pace interioară, care este, în același timp, nepace, neliniște. Ea nu poate fi confundată cu aceea, de pildă, a insului ajuns la o anumită vârstă, suficient luiși, întru suprema împăcare cu existența, a omului care se contemplă pe sine privind împrejuru-i. Isihia e o liniște creatoare, neastâmpărată, în continuă mișcare, dar nu o rotire pe orizontală, ca aceea a vulturilor, ci o largă înșurubare pe verticală, ca învârtirea iederii pe tirs, un urcuș în spirală către înălțimile cele mai de sus, acolo unde se consumă Logodna contemplației poetice."[4].

Dealtfel autorul memoriilor realizează o distincție clară a receptării religiozității celor doi poeți între care nu a considerat necesar a opta, aflându-le loc într-o paradigmă comună. Arghezi „... era un religios de tip meditativ, care renunțase la orice formă de ritual și se concentrase în cugetare. El spunea, și nu numai în poezie: «*Te caut, mut, te-nchipui, te gândesc*», sau: «*Rugăciunea mea e gândul*»."[5]. V. Voiculescu „... era un contemplativ, pe o treaptă cu mult superioară. Nici contemplația lui nu avea un sens comun; el

1 Cf. Valeriu Anania, *op. cit.*, pp. 230-231.

2 *Ibidem*, pp. 227-229.

3 *Ibidem*, p. 232.

4 *Ibidem*, pp. 232-233.

5 *Ibidem*, p. 233.

nu trăia starea de extaz, adică de revărsare a spiritului în afară, ci pe aceea de entaz, înmănunchere a sufletului în propriul său interior, o perpetuă angajare în urcușul lăuntric."[1]. Unde s-ar plasa Valeriu Anania între cei doi? Deși magistrul său spiritual rămâne Arghezi, deși afirmă că nu a fost practicant al isihiei, o caracterizare a poeziei lui Voiculescu ne oferă un răspuns destul de concludent. Din sursă de inspirație a poeziei, isihia a devenit pentru Voiculescu, treptat, inspirația însăși, ceea ce a determinat scrierea *Ultimelor sonete*... „Tocmai de aceea cred că este impropriu să se vorbească despre o poezie de «inspirație religioasă» a lui Voiculescu; însăși rugăciunea lui era artă. Contemplația avea drept rezultat poezia."[2]. Parafrazând, putem afirma, că însăși poezia lui Anania este rugăciune...

Extrem de semnificativ este faptul că, într-un studiu ulterior apariției volumului de memorii și intitulat *Poezia religioasă română modernă. Mari poeți de inspirație creștină*[3], în momentul în care Valeriu Anania își încheiase activitatea artistică și deci opera literară, autorul încearcă, din postura „exegetului amator", să argumenteze că poezia „răzvrătitului" Arghezi „... trădează necontenit, de la un capăt la altul, un *homo religiosus* cum nu avem altul în întreaga literatură română"[4]. Afirmația, paradoxală, se întemeiază însă pe o observație extrem de subtilă a poetului Valeriu Anania. Religiozitatea versurilor argheziene trebuie înțeleasă prin prisma „... comuniunii cu prezența nevăzută a lui Dumnezeu în miracolul cuvântului scris. Nefiind în stare să străpungă misterul, poetul și-l asumă."[5]. Această comuniune cu divinitatea absconsă în miracolul creației artistice este, în fapt, caracteristica funciară a operei poetice a lui Valeiu Anania însuși, determinând redactarea celor mai împlinite versuri proprii. Neputând obiectiv a afla religiozitate în omul cotidian Arghezi sau o trăire „înduhovnicită" întru dumnezeire ca expresie explicită în opera maestrului, discipolul Valeriu Anania a decantat religiozitatea argheziană în cea mai subtilă dintre dimensiunile unei personalități artistice: la nivelul *poiein*-ului. Un alt studiu imediat ulteriror publicării volumului de memorii și intitulat *V. Voiculescu sau liniștea supremă*

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 233.

3 Valeriu Anania, *Poezia religioasă română modernă. Mari poeți de inspirație creștină*, I-II, în „Altarul Banatului", III, nr. 4-6, 1992, pp. 14-28, nr. 7-9, pp. 33-51 și în „Studii teologice", an XLVI, nr. 1-3, 1994, pp. 3-34.

4 *Ibidem*, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*. Ediția îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1995, p. 157.

5 *Ibidem*.

a iubirii[1] oferă lămuriri în ceea ce priveşte viziunea lui Valeriu Anania asupra creatorului poet V. Voiculescu: „Poetul e, într-adevăr, creatorul propriei sale poezii, dar el poate fi şi instrumentul prin care rostirea Logosului devine articulată, sensibilă, comunicabilă."[2]. (Sunt citate, ca exemplificare, trei versuri ale poeziei *Vorbesc în dodii*, redactată la 17 martie 1958, când V. Voiculescu îşi încheia, practic, opera poetică: „O, Doamne... / Poate mă ştii... sunt faur de sonete / Şi-mi aţintesc, pe ritmuri îndelete, / Urechea inimii la paşii Tăi."). Prin aceasta Valeriu Anania află paradigma comună în care îi poate integra pe cei doi faţă de care s-a mărturisit o viaţă ucenic în ale artei poetice. Pentru Valeriu Anania actul creaţiei artistice nu face „decât" să îl reproducă pe cel demiurgic, la scară umană, prin nemijlocita participare a suflului ontic. Cuvântul scris ca reprezentant terestru, „materialnic", al Logosului este „piatra unghiulară" a artei poetice a lui Valeriu Anania. Remarcabil efort de a concilia contrariile, considerate de autor confinităţi congenere.

Se poate afirma, în lumina unei atente interpretări a creaţiei poetice a lui Valeriu Anania, că autorul a cunoscut - sau a râvnit la a cunoaşte - autentic starea de isihie prin intermediul artei, „logodna contemplaţiei poetice", amintindu-şi însă, mereu, de „... altarul poetului, unde se oficia, noapte de noapte, înfricoşătoarea taină a prefacerii pâinii în cuvânt.". Ceea ce îl va fi determinat pe Ioan Pintea să îl raporteze pe Valeriu Anania, în 1999, ca poet, la cei doi: „Poezia Înalt Prea Sfinţitului Bartolomeu Anania se aşază undeva între Arghezi şi Voiculescu. Extrem de interesant este că păstrează o revoltă tipic argheziană şi preia o adâncime voiculesciană, tipic mistică, lucru care ar trebui observat de critica românească."[3]. Vom urmări în studiul de faţă evoluţia poeziei lui Valeriu Anania relevând, acolo unde este cazul, afinităţile sau disocierile artei sale poetice faţă de cea a reperelor de la care se poate revendica într-o anumită măsură, dar şi prin raportare la care şi-a creat propriul profil.

1 Valeriu Anania, *V. Voiculescu sau liniştea supremă a iubirii*, în „Revista de istorie şi teorie literară", an 33, ianuarie-martie 1985.

2 *Ibidem*, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediţia citată, p. 191.

3 Ioan Pintea, *Poeme alese*, în „Renaşterea", an X, nr. 1 (109), ianuarie 1999, p. 8.

Geneze (1971)

Debutul editorial al poetului are loc în anul 1971, cu volumul *Geneze*[1]. Titlul ar sugera că, într-un fel, poemul *Facerea*[2] anticipează problematica volumului. Al. Piru reţine următoarele aspecte: „Versurile lui Valeriu Anania din unicul volum *Geneze* (Cartea Românească, 1971) notează, cu ecouri din lirica lui Arghezi, aspiraţii nedefinite, visuri de fericire între viaţă şi moarte, melancolii autumnale, nostalgii de pe tărâmuri îndepărtate: «*Pe tărâmul meu din Waikiki / O frunză grea de palmier muri. / Ea, singura, în veşnicia-ntreagă, / Enormă, spânzurând ca o desagă, / Îşi mai roti odată gâtul frânt / Şi se propti cu ghearele-n pământ. / Un fluture îndrăgostit gemu / Şi soarele se stinse-ntr'o petală. / O, spune-mi tu, mai spune-mi tu, / Neadormita mea vestală, / De ce la Drăgăşani, pe Olt în jos, / Frunzişul toamnei moare-aşa frumos?*» sau elogiază, extatic, ca Macedonski, crinul: «*Măria ta, mă dori / Cu-atâta frumuseţe şi putere / Aşa de-nalt şi plin de nefolos! / Ai înflorit. / De strune şi splendori / Stă spânzurată opintirea humii / Către-mplinirea fructului. / Cercând să pui lumina pe viori, / Păleşte-n cântec insul tău şi piere.*». Merită subliniată la Valeriu Anania, atât în poemele dramatice, cât şi în poezii, tensiunea artistică, dorinţa ardentă de a crea"[3].

„Nostalgiile de tărâmuri îndepărtate" la care se referă Al. Piru sunt identificabile şi în poezia *Trecere*. În debutul acesteia regăsim o voce, prezumat a poetului, exilată pe un ţărm îndepărtat şi adresându-se, probabil, divinităţii: „Din ţărmul mării mele mă'ndemni în toată ora / să intru'n valul sinei şi'adâncul să-l frământ," (p. 11); într-un parteneriat complementar deja familiar versurilor lui Anania datând din perioada colaborării în periodice, omul şi divinitatea vor purcede împreună într-o călătorie, traversând întinderea de ape: „De dragul tău şi-al căii ce ţi-o gândeşti prin mine / la

1 Valeriu Anania, *Geneze*, Bucureşti. Editura Cartea Românească, 1971.

2 Idem, *Facerea*, în „Mitropolia Olteniei", anul XXII (1970), nr. 5-7, pp. 329-330; reluată în „Îndrumător bisericesc", 1988; cf. Valeriu Anania, *Poeme alese*. Cu o prefaţă de Liviu Petrescu, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1998, pp. 123-125. Toate trimiterile din poezia lui Valeriu Anania se vor face la această ediţie.

3 Al. Piru, *Valeriu Anania. Poeme cu măşti. Geneze*, în „Ramuri", Craiova, X, nr. 10, 15 octombrie 1972.

țărmul dimpotrivă pedestru să purcezi, / m'afund ca un scafandru'n mister de rău şi bine / şi fauna mi-o caut prin alge şi zăpezi." (p. 11). Asistăm apoi la evocarea unui univers fabulos, exotic, de poveste, subacvatic, în care întâlnim în semiobscuritate coralii, unde individul încearcă a îmblânzi/creştina în lumină monştrii adâncurilor, transformându-le în timpul procesului solzii în „frunze cântătoare" de doine. Autobiografic ne este foarte uşor a identifica postura autorului, departe de casă şi măcinat de dor, pe celălalt mal al oceanului, misionar în arhipelagul Hawai, al cărui fascinant univers mitologic urma a fi dimensionat artistic peste câțiva ani, în unicul său roman, *Străinii din Kipukua*[1]. Amploarea valorică a poezie se dovedeşte însă a se afla în ultimele două strofe. Devine neclar care este identitatea vocii ce se exprimă şi cui se adresează aceasta: divinitatea autorului, divinitatea Mântuitorului, autorul sieşi, cititorului?: „Şi-acum, găteşte-ți pasul, salută-ți chiparoşii, / ridică peste ape toiagu'ncins cu flori / şi fii precum Profetul pe râpa Mării Roşii, / adâncul fără spaimă să-l vezi şi să-l cobori. // Trecând prin vadul cărții ce-am scris-o pe tăcute, / du viersul ei în noul făgăduit pământ, / şi dacă'n urmă-ți marea se'nchide'n valuri mute, / mă caută prin sine-ți, că eu acolo sunt." (p. 12). Deopotrivă putem decodifica glasul divinității încurajând autorul aflat în iminența unei călătorii transoceanice către „pământul făgăduinței", de această dată nu cel al *Vechiului Testament*, ci postmodern, american, misiunea scriitorului fiind aceea de a releva „cuvântul Domnului" - „versul cărții" în poezie - pe plaiurile îndepărtate. Dumnezeu îl asigură pe misionarul asemuit Profetului de odinioară, Moise, că îi va sta alături, va fi parte din sinele său. Evident, este un strat superficial al decodificării. Eventual se poate considera inclusiv că Tatăl se adresează Mântuitorului, „adâncul fără spaimă să-l vezi şi să-l cobori" fiind astfel o referire metaforică la peregrinarea fiului prin viață, prin condiția umană. Într-o altă grilă de interpretare se poate susține că autorul se adresează mai întâi sinelui, încurajându-se înaintea purcederii într-o călătorie absconsă, de ce nu aceea a creării propriei cărți; sau chiar vocea divinității consacrându-i travaliul şi creația artistică; apoi ar putea fi, la final, vocea autorului vorbindu-i cititorului, care este invitat a-i prelua opera în propria călătorie, oricare ar fi aceasta, astfel o fărâmă din poet aflându-se într-un ilimitat cutreier. Dar să nu uităm că titlul poeziei este *Trecere*. În această lumină, s-ar putea susține chiar că, în fond, nu asistăm la nimic altceva decât la o alegorie lirică a călătoriei sufletului între două dimensiuni, viață şi viața de după

1 Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua*, Bucureşti. Cartea Românească, 1979.

moarte, aflat în iminența unei explorări a „adâncului" ce se cere „coborât" fără spaimă. Este foarte posibil ca Valeriu Anania să nu facă nimic altceva decât să surprindă sufletul omului aflat în starea tranzitorie, să exprime acele „visuri de fericire între viață şi moarte" după cum se exprima Al. Piru, temă care dealtfel va susține în totalitate, la cote înalte, *istoria* viitorului său roman.

Ideea trecerii - sau, mai degrabă, a adăstării incerte - între două dimensiuni se regăseşte şi în *Cronică pe un val de nisip*. Doar că dimensiunea în care se petrece – sau nu – trecerea devine extrem de indeterminată. Primele versuri instituie o premisă: „Aici nimeni n'a murit niciodată. / Toți au fost călători." (p. 17). Aşadar ne aflăm în lumea şi în logica celor care nu au reuşit să moară, surprinşi încă vietuind, dar... în trecere, călători. O stare de provizorat în anticameră. Ultima strofă oferă indicii suplimentare: „Când te-ai născut şi nu ți-ai intrat în țărână, / sufletul tău e un pas fără drum. / În veac şi acum, / țipenia pământului." (p. 17). Poetul are în vedere ipostaza sufletului ce adastă în vederea judecății de apoi, se face referire la „mortul viu", la perioada dintre moartea fizică şi cea sufletească, când, în fond, entitatea nu e nici moartă, dar nici vie, ci, cu siguranță, „nefirească". Un argument mai facil este identificabil în cuprinsul poeziei, când poetul vorbeşte, înțelegem, despre posibilitatea acestor „morți vii" de a se manifesta ca... strigoi: „De ce-ați mai veni? / Să vă spălați osemintele / şi să adăpați spaimele celor vii?" (p. 17). Valeriu Anania abordase deja amplu motivul strigoiului în poemul dramatic *Miorița*[1] (1966) şi urma a-l relua în roman, alături de problema adăstării sufletului în vederea judecății finale, a mântuirii.

Expectativa întru devenire este sugestiv abordată în *Gestație*, cu o concluzie explicită: „Şarpele minții / va să se nască". (p. 19). Spiritul uman iscoditor este resimțit ca damnare, o vagă blamare a liberului arbitru, înțeles, totuşi, ca inerent, specific şi necesar omului, cu atât mai mult omului creator, artistului, poetului... Față de *sfârşit* eul liric are o atitudine ezitantă, duală, după cum se desprinde din *Elegie*. Pe de o parte este conştient - şi îşi asumă faptul - că sfârşitul şi-l va apropia din dragostea, din nostalgia originii, a primordialității, a acelui indeterminat *illo tempore*: „Voi muri / şi voi muri de tristețea'nceputului." (p.18). În ceea ce priveşte spațiul temporal dintre cele două epoci indeterminabile, ante şi post temporalitatea, anume petrecerea, devenirea, ființarea, viața, omul nu are decât să se bucure de

1 Idem, *Miorița*, poem dramatic în cinci acte în versuri, cu o *Predoslovie* de Tudor Arghezi, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1966.

venirea sfârşitului, întrucât acesta ar pune capăt unui paradoxal proces al destrămării apartenenței la absolut: „cu fiece urnire a făcutului / eternitatea mai piere o dată." (p. 18). Dar, pe de altă parte, are şi conştiința că sfârşitul nu îi va reconfigura beatitudinea primordială, starea de grație, puritate şi perfecțiunea eului nedeteminat şi deci nelimitat. Şi astfel adoptă şi o atitudine uşor antagonică față de sfârşit, pe undeva recuzându-l, sau, măcar, blamându-l: „Apele mele, / nemărginirile mele / pe care duhul mi le purta / mai înainte de lume, / apele mele / nemărginirile mele / vor fi cândva / doar cioburile unui nume." (p. 18). Aurel Sasu, referent prin excelență al operei lui Valeriu Anania, formulează următoarele considerațiuni pornind de la aceste versuri: „Volumul *Geneze* (1971) întâmpină cu un surâs amar demonul nemărginirii şi cu o privire târzie făptura de-o clipă a veşniciei («Cu fiece urnire a făcutului / Eternitatea mai piere o dată»)."[1]. Există o temere față de realitatea sfârşitului, iar cauza determinantă a ezitării sale este inserată printre versurile poeziei: „Mi-e frică de ziua de-apoi / când stihurile mele pe trâmbiți se vor cânta." (p. 18). Poetul trăieşte nelinişte metafizică înțelegând că, o dată destinul său efemer încheiat, divinitatea îi va judeca versurile, creația poetică... Neliniştea în fața sfârşitului revine în *Năluca*. Pierdut în mijlocul apelor - ipostază de la finalul viitorului roman – eul se întreabă, dacă nu speriat, cu siguranță nelămurit, ce va presupune prezumata şi iminenta clipă a morții sale: „Suflete, m'oi naşte / pentru-a doua oară?" (p. 22). Un spirit încredințat nu ar fi avut voie şi nevoie să se mai întrebe, ci ar fi trăit cu convingerea nestrămutată că moartea presupune o nouă naştere, chiar a sufletului interogat. Tocmai de aceea, în acest caz, omului nu i se acordă şansa mântuirii – şi a edificării – nefiind pregătit şi nemeritându-şi, încă, sfârşitul. Surprins într-o clipă de slăbiciune, eul este ispitit – „ultima ispită" (p. 23) – şi lăsat să mai fiinţeze, o vreme (în ultima strofă „bate'n prund piciorul", p. 23).

Incidental volum găzduieşte şi o mică poezie cu ecouri certe din lirica lui Blaga: *Inima mea*: „Inima mea e făcută să bată, să bată, / să bată... / Fără zăbavă, fără oprire. / Pe toate ritmurile, în toate măsurile. / Cu apele, cu pădurile, / cu steaua lumilor înceată, / cu-adâncul subțire / al curcubeului vărsat în mare. / Inima mea bate fără'ncetare." (p. 13). Dacă Blaga cerea un trup apelor, munților, la Valeriu Anania dezideratul pare a fi desăvârşit,

1 Aurel Sasu, *Anania, Valeriu* în *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, coordonare şi revizie ştiințifică Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu. Editura Fundației Culturale Române, 1995, pp. 64-65.

dar finalul surprinde o umbră de regret amar a acestei identități poetice, aflate astfel într-o paradoxală ipostază incertă: „Doar în ritmul ei nu bate niciodată." (p. 13). „Cine sunt eu?" va deveni laitmotiv al prozei autorului. Se pot afla ecouri şi din lirica lui Arghezi, o anume tentație de a profesa artistic „estetica urâtului", după cum o sugerează, pe alocuri, *Chrysalida*: „În trupul meu, chircit, de târâtură, / se coc mândreți ce se'ncepură / din veac. / Tu nu ştii poate că în bala mea / se zămisleşte, nevăzut, o stea, / că port un cer în fiecare cută / şi'n fiece inel o alăută." (p. 14). Desigur Anania circumscrie influența argheziană tematicii volumului său, geneza privită sub infinite valențe şi ipostaze, neuitând să trimită chiar şi această adăstare a devenirii biologice a naturii sub auspiciile divinității, iar metafora finală trimite, iar, către aspectul autobiografic: „Tu ştii ceva?: Eu flutur, în chilie, / din aripa ce va să fie." (p. 14). Se prea poate ca, în permanență, să se fi realizat, prin chrysalidă, o referire la sine însuşi...

Ideea este reluată şi nuanțată în *Lauda albinei* (sau anticipată, dacă luăm în calcul publicarea versurilor încă din 1968[1]). Întâlnim o nouă ipostază a nenăscutului, postură de-acum familiară din *Gestație*, *Elegie*, *Chrysalida*, chiar în *Inima mea*, ce bătea pentru toți şi toate, dar nu pentru ea. Poemul *Lauda albinei* are, pe alocuri, tonalități de fabulă, dar este susținut în primul rând nu de epicitatea unei istorii, ci de o infuzie a lirismului metaforic. Albina, numită „frumoasa mea fecioară de-a pururi nenuntită" (p. 20), este surprinsă într-o stare a tristeții, a regretelor indefinite şi nostalgice („la vremea când te-ncearcă părerile de rău") în fața conştiinței că nu a devenit regină, că, aparent, nu s-a împlinit, că geneza i s-a curmat, printr-un capriciu dureros: „ai fost să fii, curato, ce-ai fi putut să nu fii." (p. 20). Aurel Sasu interpretează astfel versurile: „În metafora nenuntirii, a logodnicei fecioare, se află toată acea dezmierdare a suferinței în care steaua înflorită este ultimul refugiu al neliniştii abia silabisite."[2]. Neîmplinirea aceasta prin nuntire, prin naşterea urmaşilor de sânge, constatată cu regrete de către albină în cazul reginei – „cum dragostea rodită şi-o vântură'n şiraguri / şi'n leagăne de aur vecia şi-o sloboade" (p. 20) – este, citită printre rânduri, în subtext, a autorului însuşi, aflat în postura de sihastru. Valeriu Anania mai abordase o disimulare lirică a aceloraşi regrete în *Versuri pentru versul meu*[3] (1942). Neliniştea aceasta metafizică, o anume anxietate, sau măcar sentiment al neîmplinirii

1 Valeriu Anania, *Lauda albinei*, în „Credința", Detroit, decembrie1968.

2 Aurel Sasu, *op. cit., loc cit.*

3 Valeriu Anania, *Versuri pentru versul meu*, în „Gândirea", XXI, 1942, nr. 7.

existențiale, revine după douăzeci și patru de ani, fiindu-i specifică deopotrivă tânărului cât și maturului. Dacă mai era nevoie, poetul afirmă explicit împletirea posturii „fecioarei de-a pururi nenuntite" cu propriul său destin: „Mă iartă că, sihastru, cobor în visul tău" (p. 20). S-ar putea afirma că ipostazele sunt similare ca semnificație și chiar că, în ultimă instanță, întreg volumul *Geneze*, ce mai degrabă exprimă stările pre și post facere, nu este decât o modalitate a autorului de a se împăca cu destinul său în univers. Vocea poetului îndeamnă logodnica albină, către final, să își asume condiția: „desăvârșind în parte / prin ne'nceputa viață neisprăvita moarte." (p. 21). „Egal în veac cu sine-ți", scriitorul pare a se adresa în ultimele două versuri lui însuși, printr-o transgresare a destinației vocii deja obișnuită în lirica sa: „Că nu-ți aduni puterea la rostul cenușiu, / nici harurile jertfei le cheltui în pustiu." (p. 21). Finalul deschis lasă loc următoarei interpretări: întocmai cum rostul albinei este acela de a poleniza, împlinindu-se sub raportul destinului prin acest meșteșug, ce ascunde el însuși sugestiile fertilizării, rostul poetului este acela de a crea versuri, împlinindu-se, la rându-i, printr-o altfel de geneză...

Ideea începutului și a sfârșitului își află valorificări neașteptate în alte două poezii, *Despărțire* și *Izvor captiv*, prin introducerea motivului dacă nu erotic, cel puțin al prezenței femeii iubite într-o stare de iubire spirituală, ceea ce nu face decât să completeze grila anterioară de interpretare. În *Despărțire* vocea auctorială se regăsește într-o iminență a unei noi și etern repetate plecări. Sentimentele sale sunt antagonice, conștiința împăcată, a purității celui care purcede la drum fiind dublată de inefabile regrete: „Și fața mea, curată, / zâmbi-va iarăși marilor tristeți." (p. 24). În călătorie mersul îi va alinat și întreținut de amintirea persoanei pe care o lăsase în urmă, încă ambiguu dacă se face referire la divinitate sau la femeie (dealtfel în poemul dramatic *Miorița*, 1966, autorul suprapusese, deja, cele două ipostaze). În strofa imediat următoare o regăsim însă pe iubită: „Pleca-voi iar, / cu toamna și cu dorul în desag. / Tu să rămâi în prag, / dar pleoapele-ți să nu clipească des / peste lumina ochilor aprinși. / Cu pași învinși, / tânjind de fructul vremii necules, / m'oi pierde'n auroră ca'n frunziș. / Dar soarele se va ivi, furiș, / și-mi va așterne umbra pân' la tine." (p. 25). Treptat înțelegem că poezia ascunde sugestii mult mai grave, bărbatul își ia la revedere pentru ultima oară, drumul său fiind acela al ultimei călătorii, în moarte. Umbra sa rămâne ultima legătură între cei doi iubiți, și nu întâmplător, umbra semnificând imaterialitatea ființei, sufletul... Strofa finală surprinde

imaginea celei rămase în urmă, cu dorul, dragostea și amintirea, precum și deplasarea aeriană, evanescentă, a sufletului bărbatului înspre moarte: „Tu să te-apleci ușor pe prag, / cu gândurile'ngenuncheate / de-atâta drag / și'n șopot alb de cântec tăinuit / să mângâi fruntea umbrei mele / ce s'o mișca, încet, spre răsărit." (p. 25). Ca și în cazul celorlalți poeți de inspirație religioasă, Arghezi, Voiculescu, Valeriu Anania se descoperă în egală măsură un talentat evocator al sentimentului de dragoste, fie el restrâns la – sau dimensionat către – starea de iubire spirituală...

Izvor captiv reia ambiguizarea dintre posturile divinității și ale femeii, vocea auctorială aflându-se acum în postura unui izvor adăstând întru ivire în lumină: „Toiagul tău m'atinse'n treacăt / cu'o tresărire peste lacăt. / De mii de ani tânjeam închis / în stânca tulburelui vis." (p. 26). „Toiagul" este o trimitere directă la ipostaze biblice, dealtfel explicitate în continuare: „cum de-ai știut că'n mână ai / puterea cârjii din Sinai" (p. 26). Că izvorul căruia neidentificata făptură i-a dat naștere este, în fond, poetul, se poate înțelege din câteva versuri ce reiau ecouri din *Inima mea*: „Nuntesc azur, rodesc senin. / În țăndări soarele-dezghin / și iarăși mi-l adun, coroană, / să-i scriu luminile'n icoană." (p. 26), trimitere destul de transparentă înspre capacitatea artistului de a reconfigura datele realității. Ultima strofa lămurește postura celei care a făcut posibile toate acestea, inspirația și expresia poetică a autorului, în ultimă instanță: „M'aleg în calea ta și curg. / Iar tu, pândindu-mi în amurg / oglinda undelor subțiri, / te vezi frumoasă și te miri." (p. 26). Constatăm o mutație semnificativă de registru poetic: harul poetic nu își mai are, neapărat, originea, în stricta intervenție divină, după cum nici nu mai este exprimat exclusiv întru slava transcendenței. Poetul își află repere terestre, chiar dacă la fel de intangibile, în imaginea femeii iubite, datorită și pentru care creează. O complicare binevenită a discursului poetic, ce nu face decât să confere valențe multiple versurilor. Cunoaștem un Valeriu Anania ce are voința și putința de a depăși „viziunea pur teologică" înspre un „mister inefabil"...

Dealtfel un ultim argument în acest sens îl constituie și constatarea prezenței stinghere a unor poezii cu subiect strict biblic în întregul volum de debut, cum ar fi *Agonie*, și aceasta în condițiile în care creația fusese publicată anterior[1], iar acum este doar recuperată. Tocmai de aceea se observă că versurile reiau, pe undeva, preocupări din etapa colaborărilor în periodice,

1 Idem, *Agonie*, în „Credința", martie 1968.

poate îndeosebi din *Simon Cireneul*[1]. În *Agonie* poetul se referă la ipostaza Mântuitorului pe cruce. Profunzimea versurilor rezidă în capacitatea de a evoca supliciul *uman* al lui Iisus, durerea extremă pe care o resimte şi dorinţa sa ca totul să se sfârşească o dată, părându-i-se că suferă la infinit, cu foarte îndepărtaţi sorţi de izbândă: „Eli, Eli, / Ce'nceată-i biruinţa de-a muri!" (p. 15). Întreaga dramă este a celui ce-şi *imaginează* moartea şi învierea ca pe un moment al unei mântuiri personale, profund umane, o şansă ipotetică de a eluda durerea: „Şi către sinea mea înaltă mă îndemn / într'o'nviere necurmată, / (...) / mă lunec de pe cruce şi mă fur." (p. 15). În imaginaţie Mântuitorul pare a-şi dori să se sustragă supliciului, îşi închipuie că părăseşte adăstarea pe Golgota: „ce aripi mari îmi cresc peste cetate, / şi cum tot cresc, / Eli, Eli" (pp. 15-16). Pare că vocea a dobândit liniştea postmortem, dar totul nu este decât o amăgire: „Din tot ce-a gâlgâit odată'n mine / nimic nu se trezeşte să mă doară. / Doar fruntea, alb încercuită'n sine, / se zbate, mută, şi nu vrea să moară." (p. 16). Spiritul, raţiunea, luciditatea rece nu îl părăseşte pe muribundul în agonie, şi astfel nu poate nici să suprime datele concrete ale supliciului. Dacă trupul poate intra într-o stare de aparent sfârşit, mintea va întreţine, singură, agonia. În ultimă instanţă este tocmai ceea ce, după moartea şi învierea Mântuitorului, au făcut Evangheliile şi, ulterior, poetul prin propriile versuri: au întreţinut, mereu vie şi prezentă, memoria supliciului şi a miracolului de odinioară...

Debutul în volum al poetului Valeriu Anania nu se circumscrie circumstanţelor, contextului şi direcţiilor literaturii române din acel moment. Încă de la bun început poetul constituie o figură stingheră, de o unicitate a expresiei poetice care a determinat exegeza de specialitate să ignore, în bună măsură, noul nume. Estetica de la care se revendică itrinsec propria creaţie poetică era deja o etapă de mult asimiliată a istoriei literaturii române, preocupată în acel moment de alte experimente. Pe de altă parte, însă, substanţă teologică a substratului poeticităţii sale îi asigura un loc inedit, singular, reprezentând o dimensiune altfel absentă – sau ignorată – a literelor româneşti la acea dată. Volumul de debut nu putea să îl impună pe poet, urmând a fi consemnat ca eveniment ce suprima un hiatus şi asigura o simbolică legătură cu o viziune asupra creaţiei întreruptă artificial anterior cu un sfert de secol. Sub aspect al originalităţii şi al specificităţii, am remarca nostalgia originarului, idee centrală a întregii sale opere literare, care acum află expresie metaforică şi în creaţia poetică.

1 Idem, *Simon Cireneul*, în „Credinţa", augut 1967.

File de acatist (1976)

Cel de-al doilea volum de versuri aparţine aceleiaşi perioade a exilului, fiind chiar publicat departe de ţară, în spaţiul geografic şi cultural american[1]. Consemnăm opinia unei voci a exegezei literare, care consideră volumul momentul crucial al afirmării estetice originale a poetului: „... asistăm la o împletire cu adevărat unică între poezia de inspiraţie religioasă şi poezia politică; avem în vedere îndeosebi cel dintâi ciclu al volumului, ciclu intitulat *Iluminatul*, şi care este închinat martiriului îndurat de Ioan Valahul, «*mărturisitor al dreptei credinţe, martirizat în Constantinopol la 12 mai 1662, prin mântuitoarea bunăvoinţă a geanabeţilor lui Allah*». Poemele despre Ioan Valahul proslăvesc, desigur, biruinţa dreptei credinţe, dar ele sunt străbătute totodată de puternice ecouri ale grelelor încercări la care poetul însuşi a fost supus în temniţele regimului comunist"[2]. Se impune constatarea că nota autobiografică decelabilă în substratul versurilor din etapa colaborării în periodice şi a primului volum s-a instituit, în cele din urmă, în principalul aport inedit la afirmarea calitativă a autorului ca poet. Dacă până în acest moment autobiograficul sublimat în lirica sa se referea îndeosebi la statutul existenţial al sihăstriei sau la depărtarea de ţară, acum Valeriu Anania valorifică estetic o experienţă personală ce a lăsat urme adânci în conştiinţa sa, după cum o vor proba şi volumele ulterioare de proză: recluziunea extremă. Pe undeva preocuparea existase şi până acum, doar că nu fusese dimensionată către conferirea statutului de temă majoră a versurilor proprii. Totuşi, *Gestaţie* din volumul *Geneze*, spre exemplu, făcuse referiri destul de transparente: „Albe zăvoare. / Gratii rotunde." (p. 19).

Întregul volum, prin ambele cicluri, *Iluminatul* şi *Luminătorul*, se circumscrie simbolismului luminii, după cum o şi sugerează titlurile. Acest palier al interpretării va fi abordat în subcapitolul special rezervat. Aici vom urmări a releva în ce măsură şi mai ales cum experienţa autobiografică este valorificată estetic. „Iluminatul" Ioan Valahul este surprins, în *Treapta a doua* bunăoară, în ipostaza tinereţii ingenue, atât ingenuitatea cât şi

1 Valeriu Anania, *File de acatist*, versuri, ediţie bibliofilă, hors comerce, Detroit, 1976, Colecţia caietelor noi.

2 Liviu Petrescu, *op. cit.*, pp. 7-8.

tinerețea având sens dual, propriu şi figurat: „bucură-te strălucirea tinereții ne'nserate / bucură-te auroră peste vârfuri de cetate", „bucură-te primăvară cu înțelepciuni cărunte" (p. 29, 30) trimite înspre interpretarea tinereții ca etapă existențială favorizantă muceniciei, perioada marilor elanuri interioare, a jertfirii de sine întru ideal, fie el de ordin religios, național, social sau, pur şi simplu, intelectual. Poate este indicat a reaminti episodul arhicunoscut din biografia autorului când, în iunie 1946, la vârsta de douăzeci şi cinci de ani, din postura de student la medicină al Universității din Cluj-Napoca şi de preşedinte al Centrului studențesc „Petru Maior" conduce greva studențească antirevizionistă şi anticomunistă, demers în urma căruia este expulzat din Cluj, urmărit, anchetat şi întemnițat de Securitate; „bucură-te 'nmugurirea îngereştii curății / bucură-te că'n trup fost-ai precum noi în duh vom fi / (...) / bucură-te că din tină ne'ntinat în ea rămâi" (p. 29) constituie metafore destul de transparente ale condiției de puritate trupească, dar mai ales spirituală, semn şi garanție a consacrării celui ce săvârşeşte actul sacrificiului de sine pentru un ideal comun semenilor săi; „bucură-te la limanul nemuririi noastre punte" sugerează calea de comunicare pe care mucenicul astfel sacrificat o va stabili între aici şi dincolo, acum şi atunci, între om şi divinitate, între existența cotidiană şi mântuirea post mortem. De remarcat însă că poetul stabileşte, de la bun început, o corespondență între experiența mucenicului evocat şi propriul demers: „Împodobit cu darul mândreții după chip / Oglinditor l-apropii lăuntricei mândreți. / Aş vrea din el o rază, doar una să'nfirip / Nuntind-o cu lumina în care te desfeți:" (p. 29). Poetul nu face „decât" să „înfiripe" artistic jertfa celui evocat, metamorfozându-şi astfel creația artistică în reeditare, pe alte paliere, de ordin estetic, în sublimare a actului faptic de odinioară al mucenicului de legendă. În această logică poetul însuşi devine „punte la limanul nemuririi". Nici o clipă Anania nu pierde din vedere exprimarea a ceea ce Al. Piru denumea „tensiunea artistică, dorința ardentă de a crea".

Treapta a treia este ceva mai explicită. Ostaşii semilunii care îi rezervă mucenicului de odinioară un „serafic drum" pot fi substituiți de oricare inchizitori ignoranți, inclusiv unii prezenți, ipostaza celui căruii i se refuză dreptul la libertate fiind, imuabil, aceeaşi: „bucură-te că din lanțuri cântă trâmbițe de îngeri"; „bucură-te neputința inimii de-a fi ucisă / bucură-te că vecia îți surâde'n temnițі scrisă" (p. 32) sunt ecouri certe ale gândului celui care experimentase el însuşi trăirile limită, precum şi mângâierea adusă doar prin încredințarea într-o mântuire, fericire şi dreptate de obşte: „bucură-te

slăbiciune istovită'n Duhul Sfânt", „bucură-te că te mângâi cu cei slobozi laolaltă / bucură-te năzuire către viața cealaltă" (p. 32). Incidental intervine reiterarea exprimării originii şi naturii divine a inspirației poetice: „bucură-te că-ți tresaltă / Duhu'n minte" (p. 32). Din *Treapta a opta* răzbate transparent tema autobiografică a volumului, într-o abundență de versuri cu referiri directe: „Înfrângeri se răzbună. Trup tânăr pus în fiare / Orbecăieşte'n beznă, miasme şi dezghin. / (...) // (...) bucură-te mire tânăr cu inelul în cătuşă / bucură-te cel ce-n suflet îi deschizi veciei uşă / bucură-te că'nchisoarea o prefaci în largă zare / bucură-te cel ce-n zarcă arzi miresme lumânare" (p. 33). Foarte vag sunt identificabile aici ecouri ale liricii lui Arghezi, acea estetică a urâtului profesată de maestru când valorificase artistic lumea închisorii şi a declasaților, frânturi din „beciul cu morții" al lui Ion Ion se regăsesc, discret, în versurile discipolului. Dar, spre diferență de finalitatea poeziei lui Arghezi, Anania află, mereu, aceeaşi încredințare metafizică: auspiciile transcendente: „bucură-te că'nsetarea'n marea cerului ți-o saturi" (p. 33). Poate niciunde ca în *Starea a zecea* nu este mai încredințat poetul de supliciul propriului sine întru mântuire prin grația divină: „Veleatul tău se pleacă din oase ostenite / Aşa cum curge ziua la ceasul ei de jind. / Lăuntricele focuri, doar ele-acum aprind / Altare de tămâie, văzduhuri nesfârşite, / Hlamide largi de ceruri prin care urci murind. / Ucigătoare doruri când întru noi tresar / Liman le'mbie steaua zenitului pândar." (p. 34). Penitența trupului şi sfârşirea fizică sunt acceptate cu seninătate în virtutea liniştii metafizice ce îl aşteaptă pe însetatul de ilimitat. În acest caz, nu întâmplător, ritmul versului este voiculescian.

Paralelismul între mucenicul Ioan de odinioară şi penitentul autor al versurilor de acum nu lasă urme de interpretare în *Treapta a douăsprăzecea*: „Ioane mucenice, de-am fi şi noi întâi / Osârdnici în răbdare şi sfântă pătimire / Am cuteza'n rugare mai dârză să rămâi / nădejde celor care te cântă'n amintire:" (p. 35). Ioan Valahul este acea „mijlocire" între ruga omului şi divinitate, între versul poetului şi providența către care îşi îndreaptă întreaga încredințare: „bucură-te scară'naltă către poarta teofană / bucură-te adiere de balsam întins pe rană / bucură-te corn de aur al stihie ferecate / bucură-te că prin tine nici un drum nu ni se-abate" (p. 35). Întregul ciclu este gândit conform preceptului „adulmecăm cărarea pe care-ai biruit." (*Starea a treisprezecea*, p. 36), ceea ce, într-adevăr, conferă o certă notă de inedit poeziei lui Valeriu Anania în contextul liricii religioase româneşti, chiar dacă nu am merge până acolo încât să considerăm volumul cel mai elevat estetic al autorului, strict prin prisma originalității temei centrale. Valeriu Anania

a reuşit să valorifice estetic o experienţă personală extrem de traumatizantă. A oferit astfel poeziei româneşti, prin raportarea recluziunii proprii, politice, la mucenicia istorică a unui creştin valah, un plus care lipsea din volumele unui Radu Gyr, spre exemplu. Liantul celor două experienţe evocate în ciclul *Iluminatul* se vrea a fi răscumpărarea prezumată, de către providenţă, a sacrificiului asumat de propria credinţă, crez menţinut în pofida oricăror coerciţii externe. Supliciul propriu zis, precum şi cei care îl impun, nu sunt instanţe invincibile sau insurmontabile, în măsura în care li se opune credinţa nestrămutată a penitentului. Ceea ce rămâne, astfel, este amintirea dimensionată artistic. Dar, atrage adeseori atenţia autorul, nici amintirea dimensionată artistic nu ar fi fost posibilă în lipsa credinţei celui jertfit...

Cel de-al doilea ciclu al volumului, *Luminătorul*, este dedicat „celui între sfinţi egumenului nostru Avva Calinic îngeresc episcop al Noului Severin puternică'ntrupare de duh românesc săvârşit în pace şi'n sărăcie la 11 Aprilie 1868" (p. 37). Peste ani Valeriu Anania lasă o caracterizare explicită a Sfântului Calinic, în eseul *Cerurile Oltului* (1990): „... apostolul Pavel însuşi spune că darurile sunt împărţite. Ei bine, Sfântul Calinic le-a avut pe toate, aşa cum rar le rânduieşte Dumnezeu în făptura unui singur om. Să posteşti sever toată viaţa – neîngăduindu-ţi nici măcar peşte -, să practici isihia rugăciunii neîntrerupte – aceea a minţii în inimă -, să dormi pe scaun, să cârmuieşti o mânăstire cu trei sute şi cincizeci de călugări – cum era Cernica la vremea aceea -, să păstoreşti o eparhie cum era Oltenia, să croieşti planuri de biserici şi să le ridici ca pe nişte catedrale, să citeşti, să scrii şi să tipăreşti cărţi, să te implici activ în actele naţionale de mare anvergură - precum Unirea Principatelor -, să dăruieşti totul altora nepăstrând nimic pentru tine, să-l ai pe Dumnezeu lucrător în fapta minunată, să porţi coroană de aur şi cârjă de argint, dar să rămâi nesmintit în simplitatea călugăriei, iată un munte de spiritualitate concentrat într-o mână de pământ."[1].

Extrapolând logica autobiograficului, s-ar putea argumenta, până la un anumit punct, că acum întâlnim un complementar al primului ciclu, anume ipostaza celui care, dincolo de pătimire, devine inerent şi punct referenţial pentru încredinţarea altor semeni, confraţi întru suferinţă. Astfel autorul poate să facă vagi referiri de subtext la postura sa de duhovnic al colegilor în zeghe din timpul întemniţării de la Jilava şi mai ales Aiud, sau, ulterior, chiar al altor înstrăinaţi de plaiurile ţării, în perioada imediat următoare,

1 Bartolomeu Valeriu Anania, *Cerurile Oltului. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice*, ediţia citată, p. 200.

a îndelungatului „misionarism american". În oricare dintre cele două ipostaze autobiografice devine de înţeles o referire, aparent la episcopul de odinioară, ce îl surprinde pe acesta într-o reverie şi expectativă a unor vremuri mai prielnice „fenomenului românesc": „Veac nou visezi din unda duratei româneşti." (*Treapta întâi*, p. 37). În *Treapta a doua* confraţii întru suferinţa întemniţării află unic punct de sprijin sufletesc în ruga celui ales de divinitate pentru a-i alina împărtăşindu-le condiţia: „Vin fraţii precum cerbii la limpede-adăpare, / Ascultători fântânii de cuget radiar:" (p. 39); chiar întunericul întemniţării este atenuat de lumina spirituală a celui consacrat: „bucură-te far de veghe la'ntuneric cuvios" (p. 39) ori în *Starea a treia* este surprinsă ipostaza celui care şi în noapte se ruga întru mântuire: „Cu post şi rugăciune plinindu-ţi vremea toată / Abaţi odihna nopţii la greu şi dulce chin." (p. 40). *Treapta a şaptea* poate face o referire la cea de-a doua etapă a misionarismului în spaţii extreme, exilul american: „Arzând hotarul nopţii ce-ţi bântuie surghiunul:" (p. 43). Însă, chiar dacă această grilă de interpretare este acceptabilă, ea nu se constituie decât într-un demers mai degrabă colateral intenţiilor şi finalităţilor ciclului *Luminătorul*. Forţa sa rezidă tocmai în depăşirea unor delimitări stricte, figura celui evocat instituindu-se în reper emblematic al unui „părinte peste semeni" (*Starea a şasea*, p. 42), faţă de care oamenii se întreabă evlavios: „Când oare fi-vom volnici de mijlocirea ta / Aprinsă ca o punte de foc spre Dumnezeu?" (*Starea a douăsprăzecea*, p. 45), relevându-i astfel rostul similar celui al mucenicului Ioan Valahul din primul ciclu: acela de a stabili o punte metafizică de comunicare cu transcendenţa.

Sub acest raport am socoti ca mai împlinit estetic ciclul de faţă, luând în considerarea valoare expresivă a multora dintre metafore. *Treapta întâi* surprinde în mod original consacrarea „părintelui" în postura de spaţiu intercomunicant: „bucură-te pradă scumpă a iubirii ghetsimane / bucură-te că te dărui ca lumina prin ocheane / bucură-te că auzul ţi-l pătrunzi cu nepătrunsul / bucură-te 'mbrăţişarea strigătului cu răspunsul" (p. 37). Aceasta este posibil întrucât întreaga existenţă a „părintelui" se măsoară nu după repere cotidiene, ci după ritmuri inefabile, specifice unei dimensiuni superioare a fiinţării: „bucură-te cel ce vremea o socoţi după predanii / bucură-te orologiu-ascuns în boabe de metanii / bucură-te cel ce'n rugă colinzi raiul ca pe nori / bucură-te că tot cerul cu genunchii îl măsori" (*Treapta a treia*, p. 41). Rostul său este unul transuman: „bucură-te că'n ospăţul mântuirii eşti paharnic" (p. 41), îndeplinind ritualul împărtăşaniei

din metafizica divină „părintele" nu trăieşte pentru sine, fărâma sa de individualitate umană este mistuită de jertfirea proprie întru asigurarea semenilor unei posibilităţi de a dobândi acces la transcendent. În acest context revin la Anania îngerii, consideraţi a fi chiar gândurile „părintelui", subtilă metaforă prin care se sugerează instituirea spiritului uman în vehicol de comunicare cu *deus absconditus*: „Aprinsă jertfă, rugul nemistuit hrăneşte / Voroavă ne'ntreruptă cu Cel treimic Unul. / Văpăi de gând coboară şi urcă îngereşte" (*Treapta a şaptea*, p.43), desigur aceasta fiind posibilă în măsura în care gândul omului este constituit din celebrarea ritualică a divinităţii: „bucură-te liturghie / scrisă'n minte" (p. 43). *Starea a unsprezecea* evocă instituirea în punct referenţial consacrat a individualităţii celui care s-a dăruit întru mântuirea semenilor, chiar şi – sau mai ales – după dispariţia fizică a acestuia: „Coboară trup în piatră ca soarele'n fântână. / Adorm în el amurguri, luceferi noi răsar, / Lung secol se'mplineşte, mulţimile tresar, / Ies oasele la faţă'n biserica bătrână, / Norod s'aşterne raclei şi-o urcă'n calendar. / Izbiţi de câte patimi prin clipe ni se-ascund, / Călătorim cu sfinţii la timpul lor rotund." (p. 44). „Timpul rotund" al sfinţilor, cei ce au fost odinioară oameni, este o metaforă similară „amiezii mari" din lirica lui Blaga, acel moment al ataraxiei sufleteşti, explicit denumit în *Treapta a douăsprăzecea*: „bucură-te pace'n care steaua tremurul şi-adie / bucură-te isihie!" (p. 46). Nu întâmplător Blaga utilizase sintagma „amiaza mare", de regăsit la Anania cu aproximativ aceeaşi semnificaţie prin denumirea de „timp rotund" sau „isihie": „*Polul luminii este amiaza care, în sens simbolic, este clipa neclintită... ora prestigioasă a inspiraţiei divine... intensitatea luminoasă a aflării faţă în faţă cu Dumnezeu*"[1]. *Starea a douăsprăzecea* contrazice, însă doar aparent, „timpul rotund" al sfinţilor: „Ieşit din luptă, sfântul e tot atât de'nfrânt / Cum vara curcubeul cu frunţile'n pământ." (p. 45). Subtilitatea metaforei lui Anania este remarcabilă, autorul se foloseşte de ceea ce se poate denumi „psihologie inversă": sfinţii evocaţi nu sunt, de fapt, deloc înfrânţi, ba dimpotrivă, întrucât simbolistica elementară a curcubeului este aceea de a asigura o punte de legătură între cer şi pământ, o disipare sofianică a luminii celeste către datele htonicului, ale receptacolului terestru.

File de acatist este, probabil, cea mai fervență dovadă a creaţiei artistice înţeleasă ca slăvire a credinţei într-o rostuire celestă a servituţilor pe care le întâmpină şi le depăşeşte, consecvent, omul. Lipseşte accentuarea

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, *Volumul 2*, E-O, Bucureşti. Editura Artemis, p. 241.

fiorului combustiilor lăuntrice, totul este inerent infuzat de lumină, ceea ce dezechilibrează, pe undeva, expresia. Dar, dacă mistica poeziei creştine constă în elaborarea unor psalmi ai celebrării, atunci *File de acatist* se instituie în dovadă netăgăduită a credinţei exprimate prin artă, din care nu lipsesc metafore de reală forţă evocatoare, remarcabile prin asociaţii inedite. Zodia autenticităţii ne impune însă observaţia că *File de acatist* nu poate fi considerată capodopera creaţiei lirice a lui Valeriu Anania, ci un moment remarcabil în devenirea interioară a omului, o iluminare spirituală, dublată fericit de episoade ce exprimă un real talent metaforic.

Istorii agrippine (1976)

Publicat în ţară[1], volumul *Istorii agrippine* încheie etapa creaţiei poetice a autorului ce datează din perioada „exilului american". Dintre toate volumele de poezie ale lui Valeriu Anania, acesta este, cu siguranţă, cel în care adecvarea la scopul didactic urmărit rămâne regretabil transparentă într-un prea mare grad: „*Istorii agrippine* (1976) reia şi dezvoltă din perspectivă modernă subiectul concilierii între «membre» (plebeii) şi «stomac» (patricienii) din cunoscuta fabulă a lui Menenius Agrippa, pe care o folosise consulul spre a potoli răscoala din 502 î. H. Autorul transferă motivul în plan spiritual şi, identificând trupul social cu cel uman, propune un atrăgător, dar utopic, ideal de armonie perfectă între «omul însuşi, cu lăuntrul lui»."[2]. Tâlcul la care se referă Aurel Sasu este prelucrat în poemul *Pielea şi scheletul*. Remarcăm aici lipsa lirismului specific operei lui Anania, dar abaterea de la „cutuma" artistică funciară autorului era de aşteptat: *Pielea şi scheletul* constituie un poem epic în tradiţia fabulei, specie care favorizează aforisme şi maxime concluzive, lipsite de metaforă, dar nu mai puţin impregnate de originalitatea formulării. „Intriga" poemului epic o constituie dezbaterea în contradictoriu între pielea şi scheletul uman, fiecare dintre aceste părţi ale unui tot postulându-şi superioritatea şi supremaţia asupra celeilalte, în virtutea unor argumente variate. Astfel, pielea aduce în discuţie: funcţia sa protectoare asupra întregii alcătuiri interne a

1 Valeriu Anania, *Istorii agrippine*, Bucureşti. Cartea Românească, 1976.
2 Aurel Sasu, *op. cit.*, *loc cit.*

corpului uman; substituirea cu succes a unui simț elementar, văzul, ca ultimă posibilitate de cunoaştere; pipăitul ce poate fi îndeplinit doar prin intermediul pielii, atunci când rațiunea nu poate edifica enigme sau măcar lămuri evidența adevărului - interesantă exprimare artistică a unui subiect „sensibil" teologiei creştine, episodul biblic al lui Toma necredinciosul: „chiar şi pentru mintea rece şi tirană / pun cu chezăşie degetul în rană / şi mi-o fac să ştie că-adevăru'n clipă-i: / unde ea n'ajunge, ajung eu şi pipăi." (pp. 51-52) - , prin aceasta un autor teolog luând în discuție empirismul ca mijloc de cunoaştere, în dauna şi chiar în detrimentul cunoaşterii strict teoretice, a postulatului biblic „crede şi nu cerceta". În fine, un argument relevant al supremației pielii ar fi întâietatea sa ca apariție în procesul devenirii biologice, urmată mult ulterior de configurarea scheletului, aşadar o vagă trimitere către primordialitate. Argumentul suprem însă, dar şi cel mai discutabil, îl constituie îndeplinirea funcției de *aparență a frumosului ca esență a autenticității ființei*: „căci din veci se ştie vorba-adevărată: / Omul e'ntre oameni ceea ce arată." (p. 52). Prin aceasta Valeriu Anania pare a deveni adept a unei anumite orientări estetice. Reamintim în acest context că estetica frumosului în cultura ebraică, atât cât poate fi ea desluşită din texte ale *Vechiului Testament*, contrazice fundamental acest postulat. În *Cântarea Cântărilor* apar două trăsături caracteristice pentru înțelegerea frumosului la ebraici: se face referire la frumusețea lăuntrică, morală, apoi la cea exterioară. Concepția ebraică a frumosului era fundamental deosebită de cea a grecilor, căreia i se subordonează versurile poemului lui Anania. Dacă evreii puneau accent pe idee, simbol, fondul absolut al frumuseții, aflată în strânsă corelațiune cu înțelegerea divinității, grecii se raportau aproape exclusiv la aparența superficială a frumosului, ce trebuia să impresioneze sensibil privitorul în primul rând prin intermediul văzului. Indirect Valeriu Anania introduce în poem şi o mică disertație estetică asupra frumosului, ironizând pentru început accepțiunea antichității greceşti, păgâne.

Scheletul aduce în discuție exact argumentele contrarii: el este cel care structurează ordonat alcătuirea întregii ființe umane, inclusiv a pielii, altfel lipsită de alură şi prestigiu; posteritate infinit superioară efemerității pielii, odată omul sfârşit. Concluzia, previzibilă, e antagonicul primea: „Forme nu există, ci idei profunde; / Omul este'n lume ceea ce ascunde." (p. 53). („Ființa din adânc" va reveni în opera autorului, spre exemplu în unicul său roman, unde asistăm la un halucinant „drum spre centru"). Foarte vag se poate face o paralelă cu accepția ebraică asupra frumosului, care absolutiza fondul, ideea, precum şi spiritualizarea, augmentarea „ființei din adânc", privită ca atribut suprem al frumuseții umane. Tâlcul ascuns, formulat de dascăl în fața exponatelor pielii şi scheletului în muzeu, este următorul: „Sunt în lumea largă oameni care vor / să gândească numai pentru sinea lor. / Alții, dimpotrivă, şi-au făcut un crez / din poleiul vorbei, chiar de n'are miez. / Forma şi ideea sunt un simplu joc / de nu le'ntregeşte viața la mijloc." (p. 54). Autorul surprinde aici în primul rând egocentrismul solitar şi fariseismul demagogic, deopotrivă blamabile; dar, în acelaşi timp, respinge unilateralitatea exclusivistă a formei sau a fondului (ideii), considerând că acestea nu pot alcătui un tot semnificativ şi funcțional decât în prezența vieții. Viața ca liant între formă şi fond, între idee şi expresie, constituie un concept prin care, indirect, Anania se subsumează, consecvent, dogmei creştine. Şi nu întâmplător: estetica frumosului ce caracterizează creştinismul, aşa cum reiese disipat din *Noul Testament*, se referă la faptele, roadele şi sămânța frumoasă, singurul tip de frumos preluat de creştini, în *Evanghelii*, din întreaga filosofie greacă şi elenistică, fiind cel moral. Atitudinea fundamentală a creştinului față de viață este aceea bazată pe credința în superioritatea eternului asupra temporalului, a spiritului asupra fizicului. În acest sens micul poem epic al lui Anania poate fi interpretat ca o pledoarie estetic-morală pentru disocierea de două teorii exclusiviste şi caduce cu privire la frumos, prin relevarea supremației şi autenticității moralei creştine a respectului față de viață... Funcția excesiv educativă, didactică, a *Noului Testament*, prin care devine distinct între alte scrieri ale antichității, este nemijlocit preluată şi de Valeriu Anania, prin aceasta îndepărtându-se, însă, de preocupările specifice esteticii...

Pe o frunte 'naltă reia ca „actant" ipostaza pielii, de această dată aria universului diegetic fiind redusă la zona capilară, mai precis la problematica cheliei. Tonul este aici mai pronunțat ironic-sarcastic: „Pe o frunte'naltă se ivi chelie / mândră, lucitoare, doctă şi pustie." (p. 55). Întreaga „intrigă" se va dezvolta în funcție de întrebarea cu răspuns aparent subînțeles: „Ce e o chelie? E ceea ce nu-i." (p. 55), dar care ascunde subtilități filosofice nebănuite: „Dar curând iscară proaspătă poveste / cum că o chelie nu-i ceea ce este." (p. 55). Aparențele sunt înşelătoare, iar o simplă chelie a zonei frontale poate fi interpretată ca semn al unui „blazon de minte pururi gânditoare." (p. 56), pe când chelia creştetului capului ar sugera „haruri de sfințenie", „străluciri de nimb" (p. 56). Valeriu Anania ironizează cu subtilitate deopotrivă deşertăciunea unui semn de distincție ce trimite către Plato, cât şi al unuia de cucernicie ce ar sugera un Petru, „... lupta dintre două

goluri." (p. 56). Rezultatul, uşor de intuit, este dispariţia completă a „slavei capilare", ceea ce nici nu spiritualizează, nici nu sfinţeşte pielea scăfârliei, ci, intervenind pragmatismul, nu aduce decât „câştigul" degeràturilor pe timp de iarnă... Morala: „Uneori te'nvaţă, chiar de pari ridicul, / să nu laşi de-o parte lupta cu nimicul." (p. 57). Teza aparenţei înşelătoare, a *vanitas vanitatum*, a sofismelor caduce, a lui „a fi sau a nu fi", toate sunt prelucrate cu mult umor, în spiritul fabulei moralizatoare.

Într-o Veneţie sangvină poate deruta, la prima vedere, prin „personajele" epice: hematii, globule albe, trombocite, surprinse în peregrinări prin Calea Carotidă sau prin Aortă. Dar aceasta doar dacă ignorăm experienţa de student la medicină a autorului, scurtă perioadă a tinereţii, care însă l-a marcat profund şi asupra căreia va reveni adeseori, evocând-o cu mult dramatism în memorii sau în mult ulterioare luări de poziţie în contextul societăţii postmoderne. Debutul poeziei, „Într'o Veneţie sangvină / cu vii amurguri de lumină / gondole mici pluteau candide / de-a lungul Căii Carotide." (p. 58), a fost remarcat de Pr. Ioan Pintea, ce exemplifica şi prin aceste versuri propria accepţiune cu privire la situarea lui Valeriu Anania într-o anumită direcţie estetică, a descendenţei argheziană, în care creaţia este o facere, un meşteşug însoţit de un mister intrinsec. La nivelul fabulei, o Hematie şi o Şefă-de-escortă discută despre aparenta inutilitate a fiinţării trombocitelor, întrebările în jurul cărora se configurează o drastică luare de poziţie fiind: *„A fi sau a nu fi* a fost; / acum, *a fi, dar cu ce rost*?" (p. 59). În acest sens poemul aminteşte de drama unei aparente inutilităţi a existenţei din *Lauda albinei*[1]. În versurile de faţă, „doar folosul fiind lege" (p. 59), cele două companioane sunt la un pas de a hotărî suprimarea parazitarelor oşti ale trombocitelor, dar o tăietură la relevă, fulgerător, că acestea vieţuiau pentru a salva, prin propria moarte, viaţa altora, în caz de accident al epidermei... Morala, nu mai puţin infuzată de preceptele creştinismului, se referă la sacrificiul de sine întru asigurarea supremaţia vieţii semenilor, altruismul: „dar vine vremea să te maceri / în roditoarele prefaceri / şi'n moartea ta să-şi afle spor / izbânda vieţii tuturor." (p. 61). Nu ne aflăm departe de postura christică...

În surâsul tău, domniţă ar fi de remarcat îndeosebi prin faptul că, pentru prima dată, devine evidentă o preocupare a poetului pentru sonorităţile populare, deja exprimate artistic în poemele sale dramatice, iar strict cu referire la poezie, mult mai abundente în următorul volum. Astfel, în contextul unei

1 Valeriu Anania, *Lauda albinei*, în „Credinţa", Detroit, decembrie1968, reprodusă în volumul *Geneze*, 1971.

disensiuni cu privire la rosturile antagonice pe care le îndeplinesc un neg şi o aluniţă, altfel înrudite ca natură, domniţa întreprinde un descântec ritualic ce trimite indubitabil către fondul folcloric: „- Fir'ai tu să fii de neg, / în blestem de nu te leg, / păr subţire lege-te / între patru degete, / lege-te şi taie-te / cu suspin şi vaiete, / taie-te şi frigă-te / cu scrâşneli şi strigăte!" (pp. 62-63). Am concluziona că *Istorii agrippine* este, probabil, cel mai convenţional dintre volumele poetului şi, inerent, şi cel mai puţin original. Frapează aproape în exclusivitate prin capacitatea mereu fecundă a versificării, real talent autentic ce susţine, la cote înalte, întreaga sa creaţie ce apelează la versuri ca instrument de lucru, indiferent dacă de referim la poemul dramatic, cel liric sau cel epic. Forma, expresia artistică nu îl trădează pe autor, iar *Istorii agrippine* poate constitui argument în acest sens.

Anamneze (1984)

Capodopera lui Valeriu Anania ca poet trebuie a fi socotită apariţia editorială a anului 1984, *Anamneze*[1]. O minimă analiză biobibliografică poate constata faptul că autorul se află în preajma punctului culminant al împlinirii literare, deopotrivă sub raport cantitativ şi calitativ. În 1978 devenise membru al Uniunii Scriitorilor din România. În 1979 îi apăruse unicul roman[2], poate cea mai fascinantă dintre scrierile sale literare. În 1982 i se publică sub titlu generic opera dramatică, împlinindu-se astfel un proiect ambiţios al său, acela de a exprima artistic o „pentalogie a mitului românesc"[3], iar volumul primeşte premiul de dramaturgie al Uniunii Scriitorilor din România, în acelaşi an. Demn de remarcat că dominantă rămâne în teatrul autorului specia denumită poem dramatic. Iar în 1983 i se editase volumul de „memorialistică"[4], realizare artistică ce a încântat estetic orizontul de aşteptare al exegezei literare. Volumul *Anamneze* se înscrie aşadar într-o serie calitativă

1 Idem, *Anamneze*, Bucureşti. Editura Eminescu, 1984.

2 Idem, *Străinii din Kipukua*, Bucureşti. Cartea Românească, 1979.

3 Idem, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, 2 vol., Bucureşti. Editura Eminescu, 1982, seria „Teatru comentat".

4 Idem, *Rotonda plopilor aprinşi*, Bucureşti. Editura Cartea Românească, 1983.

de excepție. Aduce în mod fericit discernământul şi strict cu referire la opera poetică a autorului. Cele două cicluri, *Orele mamei* şi *Anamneze* reiau, printr-un discurs matur, elevat, distinct, teme specifice poetului în întreaga sa creație literară anterioară, asigurând astfel şi o coerență de viziune.

Secțiunea *Orele mamei* „este închinată, aşa cum şi titlul o indică, amintirii indelebile a mamei”[1], dar în fapt este mai mult decât atât. Atenția poetului se focalizează constant către relația mamei cu pruncul şi astfel se transgresează atenția înspre cel din urmă, „protagonistul din umbră” al întregului ciclu. *Predanie* nu se referă, spre exemplu, la transmiterea unor cunoştințe sau deprinderi de la mamă la fiu, ci, paradoxal, este surprins exact procesul contrar. Mama este surprinsă îmbătrânită, uitată, înstrăinată oarecum, stingheră într-un ultim ungher al existenței, iar băiatul ei, om matur, realizează drumul către vatră similar unui ritual al cărui scop final se va dovedi a fi conferirea unui nou sens al ființării mamei sale, o resuscitare existențială a acesteia. O vagă dojană se poate resimți din glasul mamei în debutul poeziei: „Târziu te'ntorci acasă, copile, de prin lume. / Grivei nu te mai simte, portița te-a uitat. / Icoana ta'ncepuse prin gând să mi se-afume / ca turla rătăcită prin ape la'nserat.” (p. 67). „Înseratul” mamei ar putea fi luminat sau întârziat prin apariția „icoanei” fiului ei, semn al petrecerii ultimelor clipe ale vieții întru adorația mută a odorului de odată şi dintotdeauna... Ceea ce rămâne în conştiința şi în sufletul bătrânei este imaginea pruncului şi doar la această etapă existențială îşi întoarce, ritualic, amintirea: „Păstrai în colțu-acesta doar leagănul, în care / şi-acum trăieşti aievea sub văzul meu bătrân. / Prefir deasupră-i ceasuri de albă'nsingurare / şi cântece uitate, cu graiul mut, îngân.” (p. 67). O umbră inefabilă a tristeții pluteşte peste litania mută a mamei şi devine evident că se regăseşte într-un impas existențial: cum poate fi recuperată o condiție efemeră, perisabilă, a existenței? Cum poți reveni în „vârsta de aur” a începuturilor ingenue, cum altfel decât în amintire? Valeriu Anania reintroduce astfel nota specifică a creației sale lirice, îngemănarea ideii de întocmire a versurilor cu aceea a genezei umane, adeseori exprimată prin imaginea pruncului: „Acultă-le! Cuvântul s'a risipit prin tine / demult, ca rodul vieții prin muguri şi altoi. / Pribeag, îndreaptă-ți paşii spre leagăne străine / şi'n versurile mele aşază vorbe noi. // Şi dă-mi prin ele haruri de veşnică bunică, / să'mbun copiii lumii cu stihul tău domol, / iar pruncii să-mi surâdă din gura lor peltică, / aşa cum tu, prin vremuri, din leagănul tău gol.” (p. 68). „Cuvântul roditor”

1 Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 5.

evocat aici devine ambiguu: se vizează nu doar doina cântată odinioară de mamă pruncului din leagăn, ci chiar Logosul primordial, divin, transmis sub chip de har poetic autorului, care îl dimensionează artistic pentru semeni, asigurând unei etern reînnoite umanități catharsisul, elevarea în metafizic. Speculând, „veşnica bunică” se poate vrea subtilă metaforă a divinității, iar fiul întors acasă - apostolul ce profesează liturghie de taină pentru semeni. Mistica poeziei lui Anania exprimă nu o dată ideea asemuirii ritualului cultic celui al atelierului creației artistice. Este doar o grilă de lectură ce propune o posibilă interpretare, dar cert este că şi aici se pot afla disimulate vagi ecouri autobiografice: autorul nu ar fi putut să îi ofere mamei bucuria de a se regăsi „veşnică bunică” decât tocmai prin versurile sale, adresate deopotrivă ei cât şi instanței divine, printr-un disimulat dialog, pur aparent, cu pruncul de odinioară. Ciclul este infuzat de „cântece de leagăn”, leagănul nefiind altul, însă, decât cel al atelierului artistic...

Cu siguranță că una dintre cele mai impresionante poezii ale ciclului este *Pietà*, aici fiind exprimată artistic reacția fiului la moartea mamei sale. Ne frapează durerea extremă a celui ce îşi contemplă mama trecută în neființă, refuzând să accepte evidența: „Toate mamele mor, / dar a mea / nu se poate să intre'n pământ. / Stingeți făcliile, / luați-i banul din palmă. / Sufletul ei arde / prin toate vămile unei vieți.” (p. 82). În etapa imediat următoare modul în care poetul recepteaza realitatea sfârşitului măicuței este ingenuu, de o inocență care singură este capabilă să detensioneze gravitatea momentului: „Vedeți ce mică s-a făcut? / Tronul a devenit de prisos. / S'a strâns pe bucuriile ei / ca o păpuşă / pe o inimă de copil.” (p. 82). Desigur, inima de copil pe care a încremenit mama este cea a fiului. Acesta, într-un ritual ludic, îşi imaginează împăcarea cu inevitabilul prin încredințarea ființei şi destinului celei dragi unei alte dimensiuni, transumane: „Lăsați-mă s'o iau în brațe, / s-o strâng la piept / şi aşa / ca pe o jucărie cerească / să i-o duc tatălui meu.” (p. 82). Deşi tatăl la care se referă aici autorul nu este identificat, putând fi o simplă referire la moartea prealabilă a propriului tată (ambii părinți ai lui Valeriu Anania au încetat din viață pe când autorul se afla în detenție la Aiud), ceea ce nu ar face decât să sporească dramatismul situației, lectorul nu îşi poate stăpâni impulsul de a prezuma o referire la Tatăl ceresc... Poetul îşi înalță către Dumnezeu, prin propriul cântec-rugăciune, amintirea măicuței moarte. Remarcabilă asociere a esteticului cu teologia, artistul revenind în ipostaza sa de oficiant în odăjdii a unor ritualuri misterice, ce transgresează determinări limitative, întru elevarea spiritului uman într-o dimensiune a altitudinilor absconse.

Conferirea unui caracter divin feminității este remarcabil exprimată în poezia *Axion*. Aici autorul nu se mai referă doar la una dintre multele mame pământene, ci, după cum se poate deduce din ultima strofă, probabil la Sfânta Fecioară Maria. Nu pentru prima sau ultima oară Valeriu Anania sugerează, în opera sa literară, că o cale de intuire, de cunoaştere sau de revelare a divinității o constituie femeia. Sacrul feminin, preocupare mistică a multor poeți medievali şi renascentişti, se regăseşte disimulată, camuflată şi în opera unui autor de formație teologică, ceea ce nu face decât să îi înscrie creația sub zodia autenticității artistice. Prima strofă surprinde levitația metafizică a poetului, a cărui natură este astfel sugerată a împărtăşi câte ceva din două dimensiuni specifice, absolutul sacru şi efemerul pământean, dar nu îndeajuns din fiecare. Lectorul nu poate decât să prezumeze că poetul se adresează divinității: „M'apropii de tine cu dulce sfială, / ca aburul gliei de slava domoală, / şi cumpăn văzduhul ca norul stingher, / uşor pentru humă, prea greu pentru cer." (p. 81). Poetul „stingher" (solitudinea constituie motiv constant în opera lui Anania) proslăveşte divinitatea pe care o consideră sursă a harului său artistic: „Mă bucur prin tine cu dulce cântare, / ca scoica'ntr'o undă, ca roua'ntr'o floare, / că numai prin tine suflarea-mi scânteie / a opta lumină pe reci curcubeie." (p. 81). De remarcat metafora ultimă, ambiguă: cine este „a opta lumină pe reci curcubeie"? Instanța căreia se adresează poetul sau poetul însuşi? Şi cum este receptată natura acestei lumini suplimentare: ca o încununare a perfecțiunii universului luminos (divin) sau ca o excrescență nefirească, suplimentară? Să optăm pentru varianta naturii incerte, duale, a poetului, în descendența logică a levitației indecise dintre două dimensiuni din prima strofă. „Mă mântui prin tine cu dulce minune, / cum gândul nu ştie, cum graiul nu spune, / cum numai oglinda făptura mi-o'ngână, / cu-o fața'n lumină, cu alta'n țărână." (p. 81). Se reiterează natura duală, dar nu antinomică, ci complementară, a poetului, dar şi posibilitatea de a-şi afla mântuire doar prin „oglindirea" în instanța căreia i se adresează. Aceasta se relevă a fi o enigmatică „Doamnă": „Şi cântu-te, Doamnă, cu dulce uimire, / cu inima prinsă pe struna subțire, / cu steaua'ntr'o rază, cu măru'n parfum, / cercând veşnicia pe clipa de-acum." (p. 81). Versurile dedicate explicit feminității ridicate la rang suprem pot trimite înspre o foarte inedită poetică erotică (în contextul formației teologice a autorului), apropiindu-se astfel, mai degrabă şi aparent, de estetica erotică trubadurescă sau dantescă. Cu atât mai surprinzătoare inserția lui „carpe diem" elogiat ca fiind posibil a fi dimensionat întru eternitate prin intermediul liricii personale. S-ar putea susține că asistăm la o prelegere întru adorația mistică a femininului, acest tip de ecstază generând valențe multiple, de mântuire a sufletului, de inspirație poetică, de surmontare a efemerului prin propulsarea clipei prezente întru absolut. Poate niciunde altundeva femininul nu a dobândit o importanță mai capitală în opera lui Anania. Dar, precaut, autorul ambiguizează discursul, nenumind explicit identitatea instanței feminine, apelativul „Doamnă" lăsând câmp liber speculațiilor, inclusiv aceleia că versurile sunt similare unei priceasne închinate Maicii Domnului...

Pe de altă parte un demers hemeneutic exhaustiv se vede nevoit a lua în considerare opiniile pe care „exegetul literar" Valeriu Anania le exprima, în acelaşi an 1984, cu referire la opera poetică a lui V. Voiculescu. Valeriu Anania susține o convingătoare teorie conform căreia *Sonetele* voiculesciene se cer a fi lecturate ca îngemănare a stării de eros cu cea de agape (în sensul de comuniune spirituală), într-o *coincidentia oppositorum*, mobilul intim al creației sale fiind celebrarea iubirii spirituale: „Voiculescu împrumută limbajul eros-ului şi-l transferă, conotativ, în starea lui agápe, dându-i acesteia carnație, relief, culoare, putere. «Mi-e dor de Tine, Doamne, ca de-o fată», exclamă el într-o poezie din 1950 (Întâia dragoste)."[1]. Ideea va fi reluată, în aceeaşi formulare, într-un amplu studiu publicat în anul 1992[2], probând o constanță a viziunii lui Valeriu Anania. În lumina acesteia, se poate interpreta că poetul Valeriu Anania oferă, prin *Axion*, în descendența poetică a magistrului Voiculescu, o replică personală a stării de agape, a iubirii spirituale pentru divinitate, pe care o „cântă" în postura ei feminină, Maica Domnului, cea care asigură mântuirea omului în fața instanței divine printr-un autentic deisis. Dealtfel preocuparea lui Bartolomeu Valeriu Anania pentru ipostaza Sfintei Fecioare ca intemediar între om şi divinitate va reveni într-un studiu teologic al anului 1988[3] reprodus în amplul eseu publicat în 1990, *Cerurile Oltului*. Opera autorului se cere a fi mereu lecturată şi interpretată luând în considerare dualitatea complementară a personalității şi a creației sale: teologie şi literatură. În lumina acestor considerații, *Axion* este expresia

1 Valeriu Anania, *V. Voiculescu sau liniştea supremă a iubirii*. Comunicare prezentată în Aula Academiei Române, la 28 noiembrie 1984, în cadrul Simpozionului „100 de ani de la naşterea lui V. Voiculescu", sub titlul: *V. Voiculescu in spiritualitatea românească (încercare de portret interior)*, reprodusă în „Revista de istorie şi teorie literară", an 33, ianuarie-martie 198; apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, ediția citată, p. 191.

2 Idem, *Poezia religioasă română modernă. Mari poeți de inspirație creştină*, I-II, în „Altarul Banatului", III, nr. 4-6, 1992, pp. 14-28, nr. 7-9, pp. 33-51 şi în „Studii teologice", an XLVI, nr. 1-3, 1994, pp. 3-34.

3 Bartolomeu Anania, *Deisis*, în „Îndrumător bisericesc", Episcopia Oradiei, 1988.

literară deopotrivă a sării de agape specifice versurilor voiculesciene, cât şi viziunii teologice a autorului asupra polemizatei ipostazei feminine a divinului, Fecioara Maria, pe care poetul Valeriu Anania o înțelege nu doar ca sursă de inspirație pentru propria creație artistică, ci substanța însăşi a celebrării sale incantatorii, element specific misticii poeziei personale.

Ciclul *Orele mamei* cuprinde o multitudine de „cântece de leagăn", caracterizate în primul rând prin apropierea vădită a autorului de folclorul popular, din care preia formule şi formulări poetice simplist-naive la nivelul formei artistice, dar care conferă o aură de mister ingenuu şi genuin evocării pruncului din leagăn. În *Cântec de brațe*, spre exemplu, pruncul este numit „pământule", şi pare a se afla într-un dialog cu divinitatea, din care deducem că odorul la care se referă poetul este mult mai mult decât un simplu copilaş gângurind printre „mugurii timpurii" ai gingiilor; este un principiu sempitern al vieții, al cunoaşterii, al mereu reînnoitelor începuturi: „stau în sinea mea chitic / ca o holdă într-un spic, / dar de când e'n lume rod / curg hoțeşte prin norod / din izvod în alt izvod / cum se mână / şi se'ngână / apa vie sub fântână. / - Ce să-ți dau, pământule? / - Drum prin stele, sfântule!" (p. 70). Într-un *Cântec de leagăn* asistăm la de acum binecunoscuta adresare a poetului către fiul său fictiv – „spița sângelui s'o'nfir", „fiu din spiță mi s'a dat" (p. 76) - ce nu poate fi identificat decât prin substituirea acestuia cu propriul vers pe cale de a se ivi: „dormi în dulce dormitare / ca un vis cu ierbi amare / care vrea dintr'o mărgea / lumii sâmbure să-i dea.", „Nani, nani, pui de dor, / fruct al ceasului prior, / pogorât din evul greu / oaspe leagănului meu" (p. 76). Postura stranie, nefirească, a pruncului este explicită într-un alt *Cântec de leagăn*: „Ou'n cuib cine-a văzut / dacă maica l-a făcut / ori s'a prins, cât o alună, / dintr-o lacrimă de lună? / Şi nu mi-i că viața nu mi-i / după pravilele lumii, / că mă scoase viu din scoică / mumă vitregă şi doică, / ci că nu pot să mă tragăn / în cântarea ei de leagăn / şi că nu pot să mă leg / de fiorul ei întreg / şi când vorba i-o culeg / parc'o ştiu şi n'o'nțeleg. // Nani, nani, pui străin, / linu-i rozmarinu-i lin." (pp. 79-80). Ipostaza stranie a străinului în lume revine obsedant în opera lui Valeriu Anania, dacă ar fi să ne referim doar la cele două volume de proză ale sale, şi acolo şi în acest caz fiind foarte posibil să întâlnim o dimensionare artistică a propriei ipostaze existențiale, autorul resimțind acut diferența dintre el şi oameni. Sau, mai corect, conferă un statut sisific sinelui creator care, inerent, îl poziționează la o dureroasă distanță existențială de semeni. Aici pruncul va fi fost poetul însuşi. Un alt *Cântec de leagăn* apropie forma poetică de colindul popular,

fiind evocată steaua care îi aduce mântuirea şi certitudinea consacrării celui care se surprindea într-o vagă tentativă a tăgadei: „În ungherul meu mă chinui / linu-i lin şi linu-i / şi de gând străin mă'nvinui / linu-i lin şi linu-i. // Steaua însă mi se-arată / veste minunată / pe suspinul meu plecată / veste minunată." (p. 72). Ideea revine în *Noapte liniştită*, unde „steaua călătoare" se preface în inspirație poetică pentru slova „filelor nescrise": „Şi cântări de leagăn cânți ca şi-altădată, / tot atât de vie şi adevărată, / limpede'n vecie, limpede'n clipită, / noapte minunată, noapte liniştită." (p. 74).

Însă ciclul *Anamneze* este cel care conferă reale valențe calitative volumului omonim, astfel instituindu-se în segmentul cel mai împlinit estetic al întregii creații poetice a lui Valeriu Anania. Întâlnim în acest ciclu unele dintre cele mai semnificative arte poetice precum şi reluarea şi dimensionarea la cote maxime a temelor preferate ale autorului, totul fiind realizat artistic prin utilizarea unor simboluri adeseori mistice, precum şi a metaforelor ambigue. Indubitabil un plus valoric la care Anania a ajuns printr-o foarte îndelungată adăstare, perseverența şi statornicia în a insista asupra aceloraşi „obsesii" artistice ivindu-se acum din retorta creației în formulări funciare autorului, care îi asigură un loc binemeritat sub zodia autenticității unei opere poetice de certă ținută estetică.

Pe lângă somn pare a fi un descântec în care „protagonistul" se vrea a fi salamandra, dar poezia presupune în partea mediană o confesiune revelatoare. Comparațiile metaforice din debut au o muzicalitate fascinantă, de rostire incantatorie: „Pe lângă somnul meu să umbli'ncet / ca iarba mării'n marginea luminii, / ca vârfurile lunii prin făget." (p. 83). Undeva, în fundal, discernem „ecouri tăcute", estompate, ale razelor de lună ce bat în geam în lirica lui Blaga. Poetul revine la obsesia începuturilor eterne, salamandra instituindu-se în reprezentare a culorilor întregii lumi vizibile, fiind ea însăşi o *imago mundi*: „E ora când măiastra salamandră / din mugurii'nceputului se-alege / şi, drămuindu-şi timpul de'mprumut, / culoarea curcubeului o drege / cu-aceea-a vinului scăzut." (p. 83). Ultima strofă atrage atenția, la modul imperativ, ca cel care citeşte aceste versuri să nu disturbe somnul poetului, în caz contrar fiind pasibil de un crunt blestem: „De-aceea umblă'ncet prin somnul meu, / că dacă salamandra va muri / sub pasul tău nesimțitor şi greu, / din ea o mladă tot va dăinui / de muguri mici pogorâtori în timp / şi'n somnul tău intra-va ca un ghimp / şi va mişca'ntr'o parte şi'ntr'o parte / şi n'ai avea odihnă pân' la moarte." (p. 84). Devine evident că salamandra este mult mai mult decât un simplu instrument magic al unui

blestem popular. Strâns conexă condiției poetului, ea pare a-l reprezenta chiar pe acesta. Simbolistica reptilei ne va oferi surprize notabile, îndeosebi dacă luăm în considerare două apelative ale poetului: „Reptilă caldă, visului pândar!" (p. 83), „Reptilă caldă, visului portar!" (p. 84). „... anticii credeau că este în stare să trăiască în mijlocul focului fără să fie mistuită de el. A fost identificată cu focul, a cărui expresie vie era. / Dar i se atribuia de asemenea puterea de a stinge focul, din pricina răcelii ei ieşite din comun. La egipteni, salamandra era o hieroglifă a omului mort prin îngheţare. Francisc I introdusese pe emblema sa o salamandră în mijlocul flăcărilor şi îşi alesese această deviză: *Trăiesc în ele şi le sting*. / În iconografia medievală, ea îl reprezenta pe *cel Drept care nu-şi pierde pacea sufletului şi încrederea în Dumnezeu în mijlocul necazurilor*."[1]. Ipostază a poetului după moarte, după dispariţia sa fizică dintre semeni, „reptila caldă" exprimă deopotrivă condiţia etern vie a acestuia, capacitatea de a realiza un periplu arzând prin conştiinţa celor care, insensibili şi ignoranţi, ar profesa tentativa de a atenta la specificitatea condiţiei poetice, chiar la eludarea dimensiunii creatoare a artei. Poetul avertizează că niciodată arta poetică nu va fi complet eradicată, capacitatea sa regenerativă, fecunditatea creativă fiind ilimitate şi inerente. Această grilă de interpretare este susţinută de strofele mediane ale poeziei, arte poetice explicite: „Cum din eres vin suflete la prag / destin s'apuce'n trupul cel mai drag, / cuvintele din veac rătăcitoare / stau gata de'ntrupare / şi'n strunga nopţii mele vin pe lume / doar grelele de nupţial vestmânt, / necuvântând purcese din Cuvânt / şi devenite nume." (p. 83). Poetul este instanţa capabilă şi iniţiată în a denumi chipurile universului, reiterând prin propriul cuvânt poetic Logosul primordial, revelând astfel cititorului un nou chip al creaţiei. Poetul asigură materializarea lumii în cuvinte întocmai după cum creatorul asigură fiinţarea sufletului în trup. „E-atâta lume nefăcută nume / şi'n cer atâta rai de ne'mpliniri, / că toate-aici îmi par înmuguriri / genezelor postume." (p. 84). Aceste patru versuri sintetizează o întreagă viziune estetică a autorului: cuvintele poetice sunt singura posibilitate prin care nefăcutele şi netrăitele vieţii au o şansă de fiinţare şi de împlinire postmortem. „Genezele postume" la care se referă poetul sunt tocmai versurile sale, aflate într-o etern reiterată „înmugurire". Întreaga estetică a lui Valeriu Anania orbitează centripet în jurul tentativei artistului de a supravieţui în chip poetic după moarte. Creaţia artistică se constituie în cale de mântuire a sinelui. Remarcabilă viziune a unui teolog ce reuşeşte să convingă şi ca artist autentic, asocierea şi disocierea celor două instanţe înscriindu-se, mereu, în zodia complementarităţii şi nu a excluziunii reciproce.

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul 3*, p. 186.

Ideea este reluată şi amplificată într-una din poeziile intitulate *Anamneză*. Aici chipurile lumii sunt numite de poet în tentativa de a asigura supravieţuirea întregului univers prin cuvântul artistic: „Eu la'nceput cu nume v'am numit / ca întru voi fiinţa să rămână / la fel de grea ca'n prima săptămână / când una câte unul v'aţi trezit / chemându-vă, ..." (p. 85). Nu lipseşte şi exprimarea dorinţei de a reuşi să înfrângă efemeritatea, de a dimensiona întru eternitate parfumul clipei prezente: „... şi unul câte una, / ca nişte flori aprinse din acum / sfiindu-se de propriul lor parfum / şi desfrânate'n el pe totdeauna." (p. 85). Poetul este unica instanţă capabilă a asigura, în lumea trecătoare, neuitarea, eternitatea clipelor mereu reînnoite: „Ce nume ai?... Întreb şi nu răspunzi. / Cuvintele trăiesc din amintire. / Cu fiece uitare şi neştire / eu sunt memoria vecilor fecunzi." (p. 86). Într-o altă *Anamneză* autorul face o paralelă explicită între cuvântul artistic şi Logosul primordial, între instanţa creativă a divinităţii şi cea a poetului: „Puterile cuvântului le ştiu / şi nu de-acum şi nici de prin aproape, / ci de pe când mi se purtau pe ape / în oglindirea cerului sălciu" (p. 88). Capacitatea revelatorie cuvântului poetic este paradoxal similară aceleia a Cuvântului divin, ambele profesând, pe paliere specifice, resurecţii: metafizice, respectiv, estetice. Situaţiile se confundă astfel într-o retortă omogenă, comună: „Rostesc şi totul se preface'n rost: / Ologul zburdă, ciungul vă mângâie, vă'mbrăţişaţi cu cel mâncat de râie, / lunatecul surâde'n adăpost, / aude surdul, orbul vede, sfinte / vi-s târfele cetăţii, prin ce spun / se'ntoarnă osândiţii din surghiun, / cuvântul meu răzbate şi'n morminte." (p. 88). Profesarea unor asemenea „minuni" revelatorii pentru cititor ar induce falsa impresie că poetul se consideră o reiterare a posturii christice. De fapt artistul are doar harul, adeseori sisific, de recrea estetic minunile lumii în care fiinţează deopotrivă creatorul şi cititorul, de a reconfigura datele realităţii pentru a-i potenţa, sensibil, minunea, misterul. Postura poetului este aceea de om ales, iniţiat, dintre semenii săi, o poartă metafizică suspendată între două lumi: „Uimiţi, voi credeţi că scornesc minuni / ca să-mi arăt puteri nepământene. / Minunea, vai!, e numai pentru lene. / La spaime sacre când veţi fi imuni? / Sunt om ca voi, dar om încuvântat. / Miracolul e fapta mea cea bună. / De-acum nici o durere n'o să spună / că mi-a cerut un leac şi nu i-am dat." (p. 89). O cale de mântuire a durerii existenţiale este şi pura rostire poetică...

Postura tranzitorie între dimensiuni existenţiale a artistului este reluată într-o poezie intitulată chiar *Poarta*. Singur în pustiu, poetul în chip de

poartă îndeamnă omul călător să îl străbată, indiferent de sensul peregrinării sale: „Că vii sau pleci, depinde dincotro te îndrepți. / Cu pragul meu sub tine, păşeşti printre'nțelepți. / Tu hotărăşti de gânguri ori zilele ți-ai tors, / că-i azi sau ieri sau mâine, că pleci ori te-ai întors, / că patima de-o viață răsare ori se-ascunde. / Speranța-i, deopotrivă, acolo şi oriunde." (p. 105). Arhisuficiența omului prozaic, neinițiat, care nu a trăit revelații mântuitoare, este condamnată laconic: „Egal cu tine însuți, tu sieți de îmbii / să vrei să fii doar ce eşti când eşti ce vrei să fii." (p. 105). Trăind în cercul vostru strâmt, norocul vă petrece, ar spune poetul... Ultimele două versuri sunt însă interpretabile: „O poartă ai sub ceruri mâncate de omizi. / Atât să bagi de seamă, ca'n urma ta s'o'nchizi." (p. 105). Adică fiecare om are propria sa poartă, pe care o poate trece sau petrece, trece cu rost sau risipi. Viața se poate sfârşi prin împăcarea cu propriul destin, împlinirea acestuia, sau irosirea nesemnificativă, prin absența revelației rostului tău pe pământ. În funcție de aceasta vei avea înțelepciunea de a închide sau a lăsa deschisă poarta dintre dimensiuni. Surprinzătoare ar fi apariția omizilor pe cerul fiecăruia dintre semeni, aparent un aspect lugubru, nefast, sumbru, morbid. E drept, împotriva omizii funcționează o prejudecată, ar fi o imagine a urățenie şi a răului înjositor. Chiar şi în această logică tocmai prezența porții este şansa oferită omului trecător de a se purifica, de a-şi croi un cer lipsit de valența amintită. Dar există şi o simbolistică mai subtilă, chiar dacă este folosită involuntar de autor. Astfel, omida este „... simbolul transmigrației, după felul cum trece ea de pe o frunză pe alta. (...) omida nu figurează o esență individuală transmigrantă, deoarece această esență nu este distinctă de *sinele* universal (**Atma**), ci, ca să spunem aşa, o parte din acest sine (...) ***învăluită în activitățile care prilejuiesc prelungirea devenirii.***"[1].

Obsesia autorului pentru natura şi funcția cuvântului poetic, pasibil a fi asimilate sau asociate posturii christice, se regăseşte în altă *Anamneză*. Poezia debutează cu descrierea, la persoana întâi, a venirii pe lume a unui prunc, proces foarte asemănător celui biblic: „Lumea dormea când eu venii pe lume. / Atâta somn era şi-atâta greu / şi-atâta omenire'n dorul meu, / că nici n'am plâns la sânul bietei mume" (p. 90). Evident, rostul ivirii în lume a pruncului este acela de a deştepta omenirea din „somnul greu", iar, complementar, pruncul se va împlini atunci când va da glas, va exprima, într-un fel sau altul, omenirea din „dorul său". Interpretarea este deschisă deopotrivă către adoptarea posturii pruncului biblic sau a naşterii poetului: „Porneam la drum cu proştii şi'nțelepții

1 *Ibidem*, *Volumul 2*, p. 376.

/ să spună doar atât, că m'am născut." (p. 90). Ultima strofă este cea care înclină sugestiv balanța către cea de-a doua postură, a poetului profet, care, similar Mântuitorului, are capacitatea de a transfigura metafizic mulțimea prin cuvânt: cel sacru, respectiv, estetic. „Azi pe profet nu-l mai ascultă nime'. / Doar el aude, vede, ca prin vis. / Nici la debut eu ceruri n'am deschis / să vâr fiorii spaimei în mulțime, / s'o văd căzând cu fața la pământ / şi gata să-şi urmeze'n foc nebunul. / Eu vă supun doar unul câte unul, / ca'ntr'un poem, cuvânt după cuvânt." (p. 91). Remarcabilă consecvență şi în credința că posteritatea îi va recunoaşte justa valoare a actului artistic, întocmai după cum, odinioară, încredințarea mulțimii în mesajul christic s-a petrecut îndeosebi nu la imediata emitere a acestuia, ci ulterior, în timp... Interesant însă că, în fundal, poetul are şi conştiința faptului că tentativa sa de a numi, prin cuvântul poetic, lumea, nu va reitera, niciodată, performanța Logosului divin. Astfel, într-o altă *Anamneză*, se imaginează o apocalipsă cutremurătoare, ce presupune trezirea lugubră a unei mulțimi de infinite oase, toate aflate într-o revărsare sufocantă către martorul fenomenului, individualitate ce se recunoaşte înfrântă în tentativa de a le denumi pe toate şi pe toți: „Veniți spre mine, le strigam din cucă, / veniți din risipiri şi din neant, / mai am atâtea fețe pe diamant / a căror strălucire se usucă / în aşteptarea numărului sfânt... / Grăind aşa, plângeam pe trepte sfinte, / înțelegând că norul de cuvinte / nu va putea să'ncapă în Cuvânt." (p. 104). Oricât ar încerca poetul, creația sa nu se va putea niciodată măsura cu perfecțiunea creației divine, şi cu atât mai puțin substitui acesteia.

Condiția artistului, aflat în permanentă meditație cu privire la natura creației sale, precum şi cu referire la postura profetică a poetului, va determina tensionări ale conştiinței. Bunăoară în *De-atâtea ori* angoasele nocturne ale artistului ascund un mesaj mistic. Cu lumina stinsă în odaie poetul se surprinde înconjurat de o sumedenie de păianjeni: „Eu ştiu că n'au venit să mă omoare, / ci doar cu ochii lor să mă'mpresoare, / cu ochii lor de spaimă şi tăcere, / firide negre, cosmice unghere, / cu ochii lor de beznă'nțepătoare, / cu ochii lor / de vid sfredelitor, / ochi lângă ochi, / ochi din ochi, / ochi compuşi, / ochi descompuşi, / ochi cu junghi, / ochi de-aproape, / ochi în triunghi, / ochi fără pleoape, / ochi arzând, / ochi cu coarne, / ochi în carne / şi ochi în gând / şi ochi în cugete uitate / şi ochi în fapta fără adăpost, / să nu se spună mâine în cetate / că noapte-a fost şi singur aş fi fost, / că nu m'a'ncins prin evul bazaochi / un ochi / un ochi / un ochi..." (pp. 92-93). Ochiul care asigură poetului un coşmar nevrotic pare a îndeplini o funcție precisă, aceea de a-i eluda solitudinea, nu doar cea nocturnă, ci a întregului său ev existențial.

Al cui să fie acest ochi obsesiv? Să reținem două versuri succesive: „ochi în triunghi, / ochi fără pleoape". „Ochiul unic, fără pleoape, este de altminteri simbolul Esenței și al Cunoașterii divine. Înscris într-un triunghi, este un simbol deopotrivă masonic și creștin. Lucrul acesta a fost relevat în **trinacria** armeană."[1]. Așadar am avea indicii prin care putem deduce că autorul se referă la cunoașterea divină care s-ar produce oniric, ochiul care îl veghează în noapte aparținându-i lui Dumnezeu. Însă indiferent de particularitățile ochiului relevat, mistica oferă sugestii certe: „Potrivit concepției misticilor și filozofilor de sorginte neoplatoniciană, universaliile există veșnic în Duhul lui Dumnezeu; aceste idei eterne corespund Ideilor sau Arhetipurilor lui Platon: ele sunt ca niște ochi."[2]. Indubitabil poetul este vegheat în noapte și în „evul bazaochi" de ochiul divin. Dar conștiința omniprezenței divinității determină nu liniștea metafizică, ci angoase terifiante, „muchea dintre liniște și frică" (p. 92). S-ar putea înțelege că poetul nu este deloc împăcat cu rostul său în lume, se zbate, arghezian, între făgăduință și tăgadă...

În *Cununa* autorul se referă, introductiv, la cununa școlară din copilărie, dar curând discursul transgresează înspre postura christică, doar că poetul își poartă cununa supliciului în interiorul frunții, semn că harul poetic nu presupune deloc o reconfortare a spiritului, patima creației este resimțită ca o povară: „Uscându-se'n afară, crescu din rădăcini / și țeasta mi-o împunse cu mii și mii de spini / încolăciți în mine ca vițele'n pământ. / Un cerc de foc sub frunte: cât cânt, atâta sunt. // Eu doar pe dinlăuntru mi-o văd, chiar în oglindă; / dar unii cred că'n juru-i încearcă să se-aprindă / un abur pur, albastru, de aur îngropat. // I-ajunge omenirii întâiul ei păcat." (p. 87). Ultimul vers lasă loc speculației: tentația omenirii de a-l considera pe poet un nou profet, poate chiar resurecție a Mântuitorului, este recuzată ca un păcat. În mod repetat Anania se zbate între a-și asuma condiția creatoare, în plan estetic, și de a și-o recuza, prin asocierea ei cu cea metafizică. O dilemă întreținută cu autenticitate a discursului, care trădează o dramă personală și convinge, prin angajament, lectorul.

Fiul detunetului exprimă postura poetului aparent proscris („Mă răstignisem lumii cu spatele la cer.", p. 95) căruia pare a-i fi destinat ca penitență să poarte în spate o povară de natură absconsă. Funcția îndeplinită de necunoscutul de pe umerii săi este ambiguă: îi „luminează", spiritual, calea spre mântuire, sau îi conferă valențe sumbre, morbide? „Au ești cumva ologul

1 *Ibidem*, p. 363.

2 *Ibidem*, p. 364.

lipit de insul orb, / de nu mai pot să-mi dibui cărarea fără tine, / sau port de-atunci nu vultur pe chivără, ci corb, / de-mi vine-a hoit livada cu dafini și glicine?" (p. 95). Simbioza dintre cei doi pare a fi greu de întreținut, poetul dorind mereu să se debaraseze de povară pentru a se regăsi pe sine („... strivit de tine, mă vreau în sine-mi eu", p. 95). Sugestia identității celui care îl însoțește cu stoicism și perseverență se regăsește în penultima strofă: „Tu rabzi încet ocara și suferi pe'ndelete / când joc cu vreri desculțe pe pravili despletite, / și de-am întors icoana cu ochii la perete / mă'mpungi prin întuneric cu două reci cuțite." (p. 96). Pravilele și icoana nesocotite de poet și deci păcătuirile sale îi pot fi răscumpărate prin grija însoțitorului său, propriul înger: „Fii binecuvântată, povară îngerească!; / priește-mi pe cărarea veleatului bătrân!; / că n'așteptai de-o viață picioare noi să-ți crească, / ci aripile albe să ți le scoți din sân." (p. 96). Problematica angelică va constitui tema fundamentală a volumului său de nuvele și povestiri, *Amintirile peregrinului apter*[1]. Autorul, deopotrivă poetul și prozatorul, are conștiința și credința că toate păcatele săvârșite, în care include prezumtiv și „patima de a săvârși frumusețe", îi vor fi mântuite prin grija îngerului protector destinat de divinitate. *De profundis* se vrea un credeum: „Deasupra plutirii / e duhul plutirii. / În josul căderii / e duhul căderii. // Înfrânge-le, îngere, / jertfind întru frângere." (p. 97). Indiferent de experiențele, efemere, ale sinelui, totul este infuzat și consacrat de divinitate, iar îngerul personal îl va conduce către mântuire.

Cu siguranță cea mai argheziană – și mai șocantă – dintre poeziile lui Anania este *Înviere*, aici estetica urâtului fiind împinsă la limite ale cuvântului și ale imaginii poetice greu de egalat: „Voi înfrunta durerea și scârba de-a mă ști / țărână'n risipire din zemuri verzi, fetide, / sorbit pe întuneric de lacome-anelide, / redat ispitei albe și reci de-a nu mai fi. // Am mai trăit eu veacul demultului păgân / când putrezeam în carnea strămoșilor din mine, / și din duhori și drojdii și sângiuri uterine / mă îmbiam luminii să-i poposesc la sân." (p. 98). Dincolo de originalitatea de necontestat a discursului, rămasă oarecum singulară în contextul poeziei sale, autorul exprimă și aici etern reluata încredințare a mântuirii sufletului său, călătoria sa fiind axiologic orientată unidirecțional spre lumină, indiferent dacă vorbește de lumina materială a nașterii sau cea spirituală a vieții de după moarte.

Ciclul *Anamneze* cuprinde un număr de poezii ceva mai conforme unor teze explicite. Dragostea față de neam în *Clepsidra*, față de mamă în *Într-un târziu* (în lipsa acesteia poetul ipostaziindu-se ca strigoi bântuind fără

1 Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter*, București. Cartea Românească, 1990.

rost cetatea), față de strămoşi în *Epi-logos la un pentalog* (posibilă încheiere poetică a „pentalogiei mitului românesc", ampla sa construcție dramatică). În aceasta din urmă poetul se regăseşte ca un exponent al glasului tuturor celor care l-au precedat şi care astfel îşi află alinare. Mereu infuzat de lumină, universul artistic al lui Anania se vrea o profesare a unui ritual orfic, prin care cântul de fluier al străbunilor dobândeşte expresie poetică: „Amurg aprins, lumină ne'nserată / se logodesc în ceasul meu preasfânt / şi'n taina zămislirilor mi-arată / cum se preface viersul în cuvânt." (p. 108). Ultima strofă pare a fi o împăcare cu neamul față de care speră că şi-a împlinit destinul: „De-a fost vecia voastră s'o aline / şi s'o'nnoiască prin rostirea mea, / nu mor în voi, cum n'ați murit în mine / şi'n cer n'o să mai cadă nici o stea." (p. 109). Iar dacă mormântul său nu se va bucura de vreo întâmplare deosebită a firii (ninsoare, o floare, cucută, o fragă, o colindă), poetul se retrage împăcat, ştiind că divinitatea nu îl va uita: „Pe-acest mormânt nu s'a'ntâmplat nimic. / O lacrimă se-aprinde'n cerul mic." (*Anotimpuri*, p. 94). Ultimul mesaj încredințat posterității este acela din *Durată*, unde spune explicit că nu expresia cunoaşterii raționale va rămâne în urma sa, în propriile versuri, ci aceea credinței în lumina divină: „În cartea mea nimic n'o să rămână / din ce-am dospit cu soarele'n fântână, / (...) / ci doar atâta cât în focul mare / am ars înalt ca'n inimă de soare" (p. 110).

Cu toate inconsecvențele expresiei poetice, inconstantă valoric, ciclul *Anamneze* şi prin aceasta volumul omonim rămâne punctul culminant al împlinirii estetice a operei poetice a lui Valeriu Anania, îndeosebi prin artele sale poetice, în care fiecare nouă alăturare a harului poetic celui divin, a posturii artistului celei christice, a cuvântului operei de artă Logosului primordial şi a creației genezelor multiple va genera inepuizabile ambiguizări, tensiuni şi speculații, menținând fondul ideatic în dimensiunea unei autentice confesiuni a profesiunii de credință.

Imn Eminescului (1992)

Volumul *Imn Eminescului* constituie ultima apariție editorială a poetului, la cincizeci de ani de la debutul în paginile revistei „Gândirea", dar nu doar a *poetului* Valeriu Anania, ci şi a scriitorului în general, nici o altă operă *literară* nemaifiind elaborată ulterior[1]. Recursul la aspectul formal deja profesat şaisprezece ani mai devreme în volumul *File de acatist* (1976) se constituie în prilej al relevării unui adaos calitativ. Dar ecouri se pot afla şi din alte volume ale lui Valeriu Anania, ceea ce nu face decât să întregească imaginea unei coerențe de viziune. Spre exemplu ampla metaforă a adăstării în iminența şi inerența unei regenerescențe ciclice a firii din *Treapta a treia*: „Musteşte toamna'n codri – nemistuite ruguri - / Ieşindu-şi dintru sine pe când în ea se-nchide. / Hipnotice podgorii se-ascund în crisalide, / Aripile de mâine din vinuri dorm în struguri, / Imn tainic ce-ți preschimbă armurile'n hlamide" (p. 116) este o reluare destul de transparentă dintr-o *Anamneză* a volumului omonim al anului 1984: „În pivnițele negre de sub iarbă / îşi doarme vinul greul pământesc, / dar când pe dealuri vițele'nfloresc / tresare'n somn şi'ncepe iar să fiarbă." (p. 86). Atent recenzent al operei lui Valeriu Anania, Constantin Cubleşan se referă şi la valențele nebănuite ale „aspectului formal" din acest volum al poetului: „... *Imn Eminescului*, în nouăsprezece cânturi, este structurat ca un amplu poem simfonic, practicând o polifonie a sonorităților versului ce urmează cadențe variate, simetrice, autorul scontând atât pe o solemnitatea gravă, maiestuoasă cât şi, deopotrivă, pe o mlădiere doinită a verbului adorației, astfel încât ansamblul cânturilor să exalte un profil poetic apoteozat..."[2].

Eminescu este relevat, la Valeriu Anania, ca stare de revelație a ființei, dând un sens soteriologic existenței efemere a individului. De data aceasta vocea auctorială a poetului se instituie în parte din masa omogenă a anonimatului colectiv, ce se raportează la mitemul Eminescu întocmai cum

1 Volumele de eseu, publicistică şi jurnal *Din spumele mării*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1995; *De dincolo de ape*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2000 sunt constituite din reproducerea tematică a unor articole anterioare ale autorului.

2 Constantin Cubleşan, *Imn Eminescului (Valeriu Anania)* în Constantin Cubleşan, *Eminescu în conştiința critică,* Bucureşti. Editura Didactică şi Pedagogică, 1994, p. 71.

după cum până acum semenul se raporta la divinitatea revelată în postura profetică a poetului. Altfel spus, poetul Valeriu Anania face pasul înapoi şi se recunoaşte, cu umilinţă, adoraţie şi veneraţie, unul dintre cei mulţi ai neamului său surprins în ipostaza unei încredinţări în sensurile existenţei umane prin simpla raportarea la Eminescu, cel care a consacrat şi a mântuit odată neamul întocmai după cum odinioară Hristos a mântuit omenirea („bucură-te Prag Deschis!", *Treapta a treia*, p. 116). Eminescu, pornit demult în călătoria către cealaltă faţă a existenţei, adastă mereu în conştiinţa semenilor de oricând, realizând astfel un proces similar eucaristiei: „E mult de când te'nsinguri spre nopţile de-apoi / Mişcându-ţi veşnicia prin spaţii şi prin noi." (*Starea întâi*, p. 113). Ceea ce omului i s-ar fi putut părea un insignifiant, indecis, incert sfârşit al propriei individualităţi se metamorfozează în revelaţie a unui neîncetate fiinţări printr-o etern reluată regenerescenţă: „Cenuşile'nserării pe slove ni le cerni / Umplându-le cu arderi din zorii tăi eterni." (p. 113). Particularizat, distingem receptarea „Eminescului" ca sursă de inspiraţie şi dimensionare estetică a versurilor create de Anania, întocmai după cum, odinioară, aceeaşi funcţie o îndeplinea divinitatea... Sugestia revine în *Treapta a treia*: „murmur palid al cuvântului nescris" (p. 116), precum şi în *Treapta a noua*: „bucură-te Poezie!" (p. 119) sau în *Starea a zecea*: „Extazele cernelii doar tu ni le'nfiori" (p. 120). Iar aceasta deoarece Eminescu este înţeles ca o *imago mundi* din care nu lipseşte, desigur, dimensiunea sacrului: „Minunea lumii toată-i în ochii tăi oglindă. / Ies taine din vitralii şi'n soare se'nfloresc." (*Treapta întâi*, p. 114). În *Starea a doua* sunt exprimate multiplele faţete ale văzutelor şi nevăzutelor care s-au regăsit în fiinţa lui Eminescu, originarul, oniricul, erosul, eresul, miraculosul fiind câteva dintre acestea, potenţate artistic sub tâmpla poetului: „Erai pe-atunci copilul cu plete zburătoare / Mirat de câte'n lume din vis pot să coboare. / Intrau cu tine'n fi'nţă şi'n fruntea ta'nvârstate / Nălucile din sânge cu veacuri lungi în spate. / Eresurile cărnii cu sufletu'n răspăr / Se schimbă azi la faţă'ntr'un singur adevăr. / Cine-ar putea să nege că'n ochii tăi adânci / Undeşte învierea izvoarelor din stânci?" (p. 115). Eminescu este parte a mitului originar, al vârstei de aur a omenirii, o ipostază a lui *archaeus* aflat într-o ilimitată cutreierare a spaţiilor infinite şi atemporale, omului fiindu-i astfel acordată şansa eternei reîntoarceri la arhetipul din *illo tempore*: „Eminii şi Aminii ni se'ntâlnesc în mituri, / Mânaţi de începuturi, atraşi de nesfârşituri. / Istorie şi poveste se-adeveresc în carte, / Nicicând mai laolaltă, şi nici mai făr' de moarte. / Eroii'nchipuirii şi-ai vieţilor aieve / Străbat un singur geniu şi sorb aceleaşi

seve. / Cândva vom înţelege de ce – rotit şuvoi - / Urcându-ne spre tine ne pogorâm în noi." (*Starea a patra*, p. 117).

Alăturarea cea mai explicită dintre Eminescu şi ipostaza christică se regăseşte în *Treapta a noua*, aici Poetul fiind în mod evident înţeles ca şi consacrat de divinitate pentru a mântui semenii neamului său prin intermediul cuvântului poetic întocmai dup cum odinioară o făcuse însuşi Fiul lui Dumnezeu pentru întreaga umanitate: „Mirunsă frunte. Logos în treapta lui înaltă. / Iluminată stemă'n vecia unui neam. / Harismă'n deznădejdea sub care ne'nchinam / Amurgului. Cu vii şi morţii laolaltă / Ieşimu-ţi în nuntire prin sfânt epitalam: // (...) bucură-te'ntregul nostru ce prin secoli s'a tot frânt / bucură-te darul pânii de-a se'ntoarce în cuvânt / bucură-te ne'mpărţirea inimii ce ni se'mparte / bucură-te bucurie din adânc şi de departe / bucură'te cel ce'n moarte / printr-o carte / ni te dai / bucură-te'nveşnicirea Eminescului Mihai!" (p. 119). Dacă în întreaga sa creaţie poetică Valeriu Anania a conferit impresia unei rostiri lirice oraculare, mistice, cuvântul artistic voindu-se a avea câte ceva din calităţile şi natura Logosului divin, acum tentaţia este pe deplin asumată şi realizată prin trimiterea directă a cuvântului eminescian către rostirea sacralităţii: după cum Dumnezeu a creat o lume, cea vizibilă, fizică, „materialnică" prin Logos, similar Eminescu a desăvârşit o lume, mai mult decât estetică, chiar metafizică, a neamului său, prin cuvântul artistic. Mistica poeziei lui Anania dobândeşte astfel aspecte nebănuite. Şi mai recunoaştem, în aceste versuri, şi o altă similitudine cu *File de acatist*, nu doar sub aspect strict formal. Întocmai după cum în precedentul volum Anania făcea o clară referire de subtext la perioada întunecată a comunismului, creând astfel o originală poezie de dizidenţă politică, asemenea în versurile prezente se poate înţelege că „amurgul" la care se închina „cu deznădejde" neamul se referă la aceleaşi circumstanţe socio-politice, iar ceea ce a susţinut spiritual fondul autentic al semenilor a fost, de data aceasta, nu credinţa în creştinism, cum se sugera în cazul lui Ioan Valahul, ci evlavia faţă de cuvântul poetului. Semnificativă nuanţă de subtext, ceea ce probează o deschidere intelectuală uriaşă a unui literat de factură teologică, ce înţelege să nu se cantoneze în selectarea „toposului" poetic strict la exemplare personalităţi bisericeşti, ci să-şi încununeze opţiunea estetică prin celebrarea unui artist.

Şi chiar prin acordarea lui Eminescu a unui rol actanţial similar celui ce îi fusese odinioară conferit unui mucenic şi unui episcop ortodox (în ciclurile *Iluminatul* şi *Luminătorul* din *File acatist*), ambii sanctificaţi, trimite

înspre sugestia supremă căreia Valeriu Anania are capacitatea de a-i acorda exprimare la finalul activității sale scriitoricești: sanctificarea poetului. Cuvântul artistic fiind reazem și vehicol metafizic al unei mântuiri de obște a omului, postura christică a poetului, atât des reiterată în lirica lui Anania, nu mai apare surprinzătoare acum, la final, când „Mihaiul nostru unic și-al unicei splendori" (p. 120) este trecut, tacit, în rândul sfinților neamului său: „Cuvântul tău din ziuă-l purtăm cu noi prin ere, / Ușure ca'ntr'o moarte și greu ca o'nviere." (*Starea a zecea*, p. 120). De remarcat cum un periplu artistic de mai bine de jumătatea de secol, în care Valeriu Anania s-a străduit mereu să împace teologia cu estetica, ceea ce a determinat nu puține remarcabile arte poetice, și-a aflat o reconciliere printr-o împlinire fără doar și poate apoteotică: revenirea la mitemul național prin excelență, Eminescul, ce întrunește deopotrivă calitățile artistului de geniu, ale profetului, ale Mântuitorului, ale Poetului ce a desăvârșit, prin cuvânt, lumea în care, cu toții, ființăm...

Simbolismul luminii în poezia lui Valeriu Anania

S-a remarcat, pe bună dreptate, dintre motivele de inspirație religioasă prezente în lirica lui Valeriu Anania, în primul rând cel al luminii „... care apare frecvent în mistica creștină, și care își are rădăcinile, pe de o parte, în doctrina platoniciană a Ideii (lumina fiind, astfel, asimilată «Ideii care transpare prin materie»), iar pe de altă parte, în metafizicile orientale ale luminii, păstrătoare ale rămășițelor unui cult al soarelui"[1]. În acest sens considerațiunile lui Jean Chevalier și ale lui Alain Gheerbrant par a se afla în deplină concordanță cu observația exegetului român: „Sensul simbolic al luminii a luat naștere ca urmare a contemplării naturii. Persia, Egiptul, toate mitologiile au atribuit divinității o natură luminoasă. *Toată antichitatea a procedat în același fel: Platon, stoicii, alexandrinii și gnosticii. Sfântul Augustin avea să transmită influențele neoplatoniciene cu privire la frumusețea luminii. Biblia semnalase măreția luminii.*"[2]. Nu întâmplător încă în prima poezie

1 Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 7.

2 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul 2*, pp. 241-242.

publicată de Valeriu Anania se regăsește exprimat artistic și motivul luminii, în penultima strofă, când, referindu-se la sufletul său și la propriul eu liric, poetul își imaginează: „Ne-or asculta sclipiri de vii lumini / din visul stelelor înfiorate / și largurile ne-or privi, mirate, / cum lunecăm – serafici peregrini." (*Poem pentru suflet*[1]) (p. 127). Trebuie să remarcăm că luminile astrale au devenit accesibile sufletului și eului liric în urma unei ascensiuni explicite către uranic. Or, psihanaliza ne oferă o observație relevantă: „Psihologii și psihanaliștii au observat că de urcuș sunt legate imagini luminoase însoțite de un sentiment de euforie, în vreme ce de coborâre sunt legate imagini sumbre însoțite de un sentiment de frică (...). Aceste remarci confirmă că lumina simbolizează dezvoltarea unei ființe prin înălțarea sa – ea se armonizează în sferele de la înălțimi – în vreme ce obscuritatea, negrul, ar simboliza o stare depresivă și de anxietate"[2]. Că lumina este relaționată încă de pe acum nu doar la fenomenul astral, ci, în fond, la divinitate, poate fi dedus din câteva amănunte: peregrinarea prin „cerul necunoscut" a sufletului, presupune, întocmai ca în imaginarul creștin naiv, călătoria către dreapta Tatălui; vehicolul intermediar ce a proiectat sufletul și eul liric deopotrivă către luminile celeste este reprezentat de „cântul de toacă", dar și de „coama unui dangăt de aramă" ale unui schit; nu în ultimă instanță, ipostaza celor două entități imateriale este aceea a unor „serafici peregrini". Acceptând și posibilitatea ca lexemul „serafic" să se refere și la sensul figurativ, acela de „candid", „neprihănit", „nevinovat", am opta, totuși, pentru sensul literal de „îngeresc". Dealtfel problematica îngerilor va constitui o altă constantă, chiar obsesivă, a întregii opere literare a autorului. Și, ca un argument suplimentar, revenim la simbolistica luminii: „Se știe, adaugă autorul citat [Jean-Paul Roux, *Faune et Flore sacrées dans les sociétés Altaiques*, Paris, 1966, p. 228, n. a.], că, *în toată lumea, revelația cea mai adecvată a divinității se efectuează prin lumină*. Orice epifanie, orice apariție a unei figuri sau a unui semn sacru este înconjurată de un nimb de lumină pură, astrală, datorită căruia poate fi recunoscută prezența lumii de dincolo, atât în iconografia islamică, cât și în iconografia creștină"[3].

O poezie a aceluiași an 1942, din paginile revistei „Gândirea"[4], nu face decât să ilustreze estetic această concepție metafizică, reluând, poetic, ideea Sfântului Apostol Ioan, conform căreia „Lumina este Dumnezeu": „Lumină

1 Valeriu Anania, *Poem pentru suflet*, în „Dacia rediviva", 1942.

2 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul 2*, pp. 241-242.

3 *Ibidem*.

4 Valeriu Anania, *Lumină lină*, în „Gândirea", XXI, nr. 7, 1942.

lină, lumină senină, / licoare nouă din slava divină, / lucind în ape de ceruri te cerne / prin glasuri calde în cânt de vecerne. // Când tainic – vrajă de îngeri – tu susuri / în câmpuri roşii de'ntinse apusuri, / smerite inimi în cor ți se'nchină, lumină lină, lumină senină! // Pătrunde astăzi în sufletu-mi iară, / să laud slava din ceasul de sară, / lumină lină, lumină senină! // De tine, Doamne, mi-i inima plină." (*Lumină lină*, p. 130). Inspirația tânărului poet este, desigur, de sorginte divină, iar modalitatea de a i se revela devine evident a fi lumina. Mult mai sumbră este o altă poezie publicată în acelaşi număr al revistei „Gândirea"[1], cu siguranță nu întâmplător, vrând să ofere, prin antagonie, expresii a două trăiri, sufleteşti şi spirituale, contrarii, dar complementare: „În nopți ridica-voi mâinile mele / spre lumea de stele-a tăcerilor grele / şi'n vrajă de taină oprise-va vântul / - sub flacăra rugii va geme pământul- // În nopți ridica-voi mâinile mele / spre morțile grele din lumea de stele / şi'n stropi slobozi-voi suspin ghetsimanic / - departe, arginții vor râde satanic - // În nopți ridica-voi mâinile mele / spre lumea de stele-a tăcerilor grele / şi luna țâşni-va'ntr'a zărilor grotă / - apusul părea-va un vârf de Golgotă – " (*În nopți...*, p. 131). Dincolo de exprimarea estetică a unor motive noutestamentare binecunoscute, drama *umană* a Mântuitorului în Grădina Ghetsemani şi supliciul acestuia pe drumul Golgotei, considerăm oportun a releva câteva elemente simbolice referitoare la repudierea luminii şi la substituirea acesteia de către întuneric. Cele două momente evocate corespund episoadelor biblice de tentație maximă a Mântuitorului de a-şi *explica* necesitatea sacrificiului său şi de a-l accepta *rațional*. Nu întâmplător în acest context nici urmă de lumină plenară, ci de apariția, cavernoasă, a lunii: „Această cunoaştere imediată, care este lumina *solară*, este opusă luminii *lunare*, care, fiind reflectată, reprezintă cunoaşterea discursivă şi rațională"[2]. Stelele ascund, acum, „morțile grele". Corelându-le cu simbolistica lunii, putem afla şi destinul eului liric o dată depăşit momentul întunecat de restrişte: „Luna este şi *primul mort*. Timp de trei nopți, în fiecare lună, ea e ca moartă, dispare... Apoi reapare şi sporeşte în strălucire. La fel şi decedații, se presupune că obțin o nouă *modalitate de existență*. Luna este pentru oameni simbolul acestei treceri de la viață la moarte şi de la moarte la viață. Multe popoare o consideră chiar locul acestei treceri, asemeni locurilor de sub pământ"[3]. „Apusul" la care se referă finalul poeziei nu ascunde decât o

1 Idem, *În nopți...*, în „Gândirea", XXI, nr. 7, 1942.

2 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul II*, p. 237.

3 *Ibidem*, p. 244.

moarte pasageră şi surmontabilă, deopotrivă a luminii şi a eului liric, „un vârf de Golgotă", deci dobândire a soteriologicului. Luna, paradoxal simbol al unei lumi subpământene, a unei mişcări de *coborâre* existențială, nevrotică, depresivă şi anxioasă, nu este, în ultimă instanță, decât pasaj de trecere către o nouă revenire în lumină şi într-o altă dimensiune a existenței. *În nopți...* rămâne expresie a unui intermezzo, a unei eclipse ce nu depăşeşte granițele efemerului, întrucât: „Lumina urmează întunericului (**Post tenebras lux**), atât în ordinea manifestării cosmice, cât şi în cea a iluminării interioare. Această succesiune se regăseşte la Sfântul Pavel, ca şi în *Coran*, în *Rig-Veda* sau în textele taoiste, ca şi în *anguttaranikaya budistă*"[1]. Întocmai ca în experiența noutestamentară a Mântuitorului, se poate intui şi în cazul acestei poezii o resurecție existențială, o reîntoarcere în lumină, o dată ce noaptea va fi trecut: „Pentru a simboliza valorile complementare sau alternative ale unei evoluții, lumina este pusă în relație cu întunericul. (...) Semnificația lor este că, întocmai ca într-o viață umană, la toate nivelurile acesteia, *o epocă întunecată este urmată – în toate planurile cosmice – de o epocă* ***luminoasă***, *pură, regenerată*"[2]. De remarcat însă că, la chiar început de drum, poetul Valeriu Anania nu se amăgeşte cu exprimarea în mod exclusiv a aspectelor naiv-idilice ale relației cu divinitatea creştină, ci implică şi episoadele dramatice, interpretabile. Jocul de lumini se complică prin adăugarea celui de umbre.

Amplul poem *Facerea*[3] (1970), referindu-se în principal la geneza biblică, devine prilej de conferire a unui statut privilegiat, primordial, luminii. Primul element evocat, precosmogonic, este, desigur, lumina, care este surprinsă într-o încordată expectativă a afirmării fizice în univers: „Lumina se copsese ca vinul în ciorchine / şi sta, pândind, să crape din boabele prea pline." (p. 123). Însă prima manifestare a universului material este precondiționată de afirmarea Logosului primordial. Odată rostit Cuvântul de către Dumnezeu, se iveşte, instantaneu, lumina: „Şi când țâşni Cuvântul şi-i porunci să fie, / se rupse din zăgazuri şi curse cu mândrie" (p. 123). Prin aceasta Anania nu face decât să respecte ritualul biblic, în care la început a fost cuvântul, şi cuvântul era la Dumnezeu, ce a poruncit „să fie lumină!". Constatăm reiterarea, în lirica autorului, a apropierii până la cvasiidentificare dintre Logos, divinitate şi lumină, iar aceasta nu întâmplător, întrucât logica simbolurilor culturale

1 *Ibidem*, p. 237.

2 *Ibidem*, pp. 236-237.

3 Valeriu Anania, *Facerea*, în „Mitropolia Olteniei", anul XXII (1970), nr. 5 – 7, pp. 329 – 330; reluată în „Îndrumător bisericesc", 1988.

ne oferă argumente: „*Logosul nu a fost numit și* **lumen de lumine**?"[1]; „Potrivit Sfântului apostol Ioan (1, 9), lumina primordială se identifică Logosului, Cuvântului"[2]. Mai mult decât atât, mistica păgână, precreştină, avusese o interpretare chiar mai radicală, care explică, paradoxal, tentația poetului de a aminti preexistența luminii înaintea Logosului: „Celebra *Tabula Smaragdina* atribuită lui Apollonios din Tyana sau lui Hermes Trismegistul şi care timp de secole a fost considerat de alchimişti şi hermetişti drept o adevărată tablă a legii, evocă în termenii următori creația lumii: *Mai întâi se arătă lumina cuvântului lui Dumnezeu. Ea dădu naştere acțiunii, acțiunea – mişcării și aceasta, căldurii*"[3]. Cert este că Valeriu Anania acordă un rol covârşitor luminii şi în continuare în cadrul procesului creației, lumina fiind exprimată ca element organizator, coagulant, structurant al delimitărilor spațiale din haosul originar, figurate de poet prin „mii şi milioane de aripi străvezii": „Şi aripile albe roiau prin slava grea, / mai slabe ca lumina, mai aspre decât ea, / şi le'nfăşa lumina'n văpaie, şi măcar / că străbătea prin ele, cu ele sta'n hotar." (p. 124). Şi acestui episod aparent de fizică astrală i se poate afla o corespondență religioasă: „Potrivit Cabalei, radiația luminii (**Aor**) pornită din punctul primordial dă naştere spațiului. Este interpretarea simbolică a lui **Fiat lux** din *Facerea*, care înseamnă şi iluminare, ordonarea haosului prin *vibrație*, scrie Guenon"[4]; Semnificativ, rebeliunea lui Lucifer este îndreptată împotriva... luminii, dintr-o simbolistică elementară: „Lumina este Dumnezeu (v. toată *Întâia Epistolă a Sf. Apostol Ioan*)"[5]. Ieşită biruitoare, lumina este acum asociată mesagerilor divinității: „Se frăgezea lumina cu frângeri şi răsfrângeri / jucate pe rotirea mulțimilor de îngeri" (p. 124). Iar următoarea asociere a luminii este cu... omul: „Şi răspândea făptura lumină din lumină / şi aştepta, cu teamă, pe cel ce va să vină." (p. 125). Corespondențele sunt identificabile atât în *Vechiul Testament*: „Lumina simbolizează necontenit *viața, mântuirea, fericirea* date de Dumnezeu, care este el însuşi lumină. Legea lui Dumnezeu este o lumină în calea oamenilor. Messia aduce şi el lumina (*Isaia* 42, 6; *Luca* 2, 32)"[6] cât şi, mai ales, în *Noul Testament*, în simbolistica strict creştină: „Iisus este lumina lumii (*Ioan,* 8,

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul II*, pp. 241-242.

2 *Ibidem*, p. 237.

3 *Ibidem*, p. 239.

4 *Ibidem*, p. 237.

5 *Ibidem*, pp. 241-242.

6 *Ibidem*, p. 240.

12; 9, 5); credincioşii trebuie şi ei să fie lumina lumii (*Matei* 5, 14), devenind reflexul luminii lui Hristos (*Epistola a II-a către Corinteni*, 4, 6) şi acționând astfel în consecință (*Matei*, 5, 16)."[1].

Dar cea mai frapantă rămâne utilizarea simbolisticii luminii în chiar ultimul vers al poemului: „şi-apoi să urc, pe coate, la cortul din Tabor." (p. 125). Taborul noutestamentar rămâne celebru prin faptul că doar în *Evanghelia după Luca* se pomeneşte Luminarea la Față a Mântuitorului, ce ar fi avut loc în timpul ascensiunii acestui munte. Remarcabil ca fenomen chiar şi aşa, episodul a provocat însă, mult mai târziu, o vie dispută în sânul teologiei creştine – îndeosebi răsăritene – prin aceea că Grigore Palama a interpretat iluminarea ca fiind a... apostolilor, a omului ce însoțeşte divinitatea: „În ceea ce priveşte lumina divină văzută de isihaşti, Palama se referă la lumina Schimbării la Față. Pe Muntele Tabor n-a avut loc o schimbare la față a lui Iisus, ci o transformare în Apostoli: aceştia au dobândit, prin grația divină, facultatea de a-l vedea pe Iisus aşa cum este, orbitor în Lumina Sa. Înainte de căderea în păcat, Adam avea această facultate, şi ea îi va fi restituită omului într-un viitor eshatologic. Pe de altă parte, dezvoltând tradiția călugărilor din Egipt, Palama afirmă că viziunea luminii in-create se însoțeşte de o luminozitate obiectivă a sfântului. «Cel ce participă la energia divină [...] devine el însuşi, întrucâtva, lumină; el este împreunat cu Lumina şi cu Lumina împreună el vede în deplină trezie tot ceea ce este ascuns celor care n-au primit acest har»"[2]. Într-o notă editorul lămureşte care este miezul disputei interpretative, parafrazând o altă lucrarea a lui Eliade: „Altfel spus, perceperea lui Dumnezeu în Lumina Sa increată este legată de perceperea originilor şi a sfârşitului, în Paradisul de dinaintea Istoriei şi în *eshaton*-ul care va pune capăt Istoriei. Dar aceia care se vădesc demni de Împărăția lui Dumnezeu se bucură de pe acum de vederea Luminii in-create, precum Apostolii pe Muntele Tabor. Cf. M. Eliade, «Experiences de la lumiere mystique» (=*Mephistopheles et l'Androgyne*), pp. 74 sq."[3]. Invocând, la persoana întâi, accesul la Muntele Tabor în chiar finalul amplului poem *Facerea*, Valeriu Anania nu face decât să sugereze că poetul, aflat într-o succesiune concluzivă a întregii geneze descrise anterior, are viziunea şi încrederea unei întoarceri în *illo tempore*, la dreapta Tatălui. Iluminarea supremă este, aşadar, a poetului...

1 *Ibidem*.

2 Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, 3, *De la Mahomed la epoca Reformelor*, Chişinău. Universitas, 1992, p. 230.

3 *Ibidem*.

Poezia *Trecere* din volumul *Geneze* inaugurează o nouă simbolistică a luminii, ce va reveni tot mai des şi mai subtil în lirica lui Valeriu Anania. Poetul, surprins într-o călătorie subacvatică într-un univers exotic şi fantast, pare a procesa un ritual al... creştinării: „Alunec până unde pălesc de vii coralii, / fac monştrii să tresară şi-i chem silabisind / şi-i mân în sus, la cerul culcatelor vitralii, / o clipă cu blândețea luminii să-i desprind." (p. 11). Din semiobscuritatea adâncurilor eul liric – identificabil, până la un anumit punct, cu postura de misionar în Hawai a autorului – recuperează întru lumină, către suprafața oceanului vizualizată ca vitraliu de biserică – remarcabilă expresivitate a unui proces fizic real, dar şi metaforă a încreştinării – făpturi de basm păgân. Aici luminii i se conferă statutul de simbol al botezului: „Trebuie să amintim că în primele secole de existență a creştinismului, botezul se numea *iluminare*, după cum o mărturiseşte opera lui Pseudo-Dionisie Areopagitul"[1]. Nu întâmplător mediul în care se petrece iluminarea, botezul „monştrilor" este unul... acvatic.

Volumul *Geneze* prilejuieşte întâlniri constante, dar episodice, cu motivul luminii, care nu se constituie în temă majoră sau laitmotiv, dar are totuşi o frecvență remarcabilă şi discretă. *Crysalida* bunăoară introduce ca variație pe temă fixă simbolistica stelei, în contextul profesării unei estetici a urâtului: viermele se roagă divinității să îl lase a trăi întrucât în viitor va da naştere frumosului: „Tu nu ştii, poate, că în bala mea / se zămisleşte, nevăzut, o stea" (p. 14). Apelul la această formă de manifestare a luminii, stelele, se dovedeşte a avea valențe nebănuite: „Caracterul lor celest le face, de asemenea, simboluri ale spiritului şi, în special, ale conflictului între forțele spirituale, sau luminoase, şi cele ale materiei, sau tenebroase."[2]. Nici că se putea afla o corespondență mai potrivită între lupta materiei informe, brute, nediferențiate, a crysalidei din întunericul nefăcutului, neființării, întru devenirea ei în lumină, ca fluture, şi simbolistica stelei ce răzbate materia pentru a afirma, plenar, spiritul. Căci în această poezie Valeriu Anania se foloseşte, subtil, de metafora crysalidei pentru a sugera propria devenire, sau măcar pe cea a omului, din stadiul incipient, imperfect, până la dobândirea conştiinței, ce, în cazul său, presupune şi spiritul creator. Naşterea, devenirea, este mai mereu însoțită de prezența luminii, sub o formă sau alta, bunăoară a scânteii în *Gestație*: „Prin ou de iască / sfâşie dinții. / Şarpele minții / va să se nască." (p. 19). Din nou se face directă trimitere către atributul luminii de simbol al spiritului.

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul II*, p. 240.

2 *Ibidem*, *Volumul 3*, P-Z, p. 257.

Inima mea reia, într-un vers, un ecou din lirica lui Blaga: „neexplodate lumini în praful mărunt" pentru care inima poetului înțelege a mai fi încă necesar să bată, pentru a le oferi şi acestor nenăscute lumini şansa dobândirii unui ritm existențial, al propriei ființe, pare a reitera ruga eului liric blagian, adresată lui Elohim, invocat a se arăta în diferitele chipuri ce îi ies omului în cale, printre ele „sărutarea în pulbere a stelei de sub călcâie"[1] (*Ioan se sfâşie în pustie*). De remarcat amplitudinea versurilor lui Anania, care înțelege că rostul său existențial, ca poet, este nu doar acela de ființa pentru a cuprinde în propria bătaie a inimii - metaforă, la urma urmelor, a versurilor sale - doar chipurile prezente ale existenței, ci şi pe cele viitoare şi virtuale, cum ar fi luminile care încă nu au ajuns în lumea omului, dar o dată şi o dată vor ajunge... În *Agonie* lumina este simbol clar al divinității la care Mântuitorul îşi imaginează a avea acces o dată pornit în zborul de pe crucea supliciului: „Eli, Eli, / pe dedesubt cu noapte, / deasupră-le cu zi!". (p. 16).

Remarcabilă rămâne expresia poetică a luminii în versurile de dragoste. *Despărțire* sugerează, treptat, nu o călătorie oarecare, ci plecarea în moarte, a iubitului de lângă iubită, iar sensibilitatea durerii şi rafinamentul sentimentului se realizează artistic prin apelul la evocarea plurivalentă a luminii. Plecat într-o călătorie încă neclară iubitul îşi imploră iubita să nu clipească urmărindu-l cum se pierde în depărtare: „Tu să rămâi în prag, / dar pleoapele să nu clipească des / peste lumina ochilor aprinşi." (p. 25). Închiderea pleoapelor iubitei ar însemna nu doar înlăturarea „luminii ochilor aprinşi" şi deci prezența nopții, a întunericului interior, ci, metaforic, recuzarea imaginii celui care pleacă ar presupune dispariția completă a acestuia. Câtă vreme iubita îşi păstrează vie lumina ochilor, cel plecat încă mai trăieşte, fie şi doar în lumina ochilor ei, poate singura existență semnificativă pentru el. Însă bărbatul are conştiința inevitabilului, inerentului sfârşit, exprimat ca o disipare a sa, ca făptură, într-o mare de lumină: „m'oi pierde'n auroră ca'n frunziş." (p. 25). Semnificația aurorei oferă noi grile de interpretare: lumină ce apare la orizont înainte de răsăritul soarelui, aurora dobândeşte sensul figurat de început al unei noi ere. Aşadar plecarea iubitului presupune nu extincția, ci un nou început, după cum o argumentează şi dublarea aurorei cu frunzişul, semn al vitalității. Ce rămâne în urma sa, ca mijloc de a comunica iubitei prezența sa, este propria umbră, prilejuită de apariția soarelui:

1 Lucian Blaga, *Ioan se sfâşie în pustie* în vol. *Lauda somnului* (1928), apud Lucian Blaga, *Opere*, 1, *Poezii antume*. Ediție critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1982, p. 144.

„Dar soarele se va ivi, furiş, / şi-mi va aşterne umbra pân' la tine." (p. 25). Umbra, semnificând sufletului omului, îi parvine iubitei tot prin intervenția luminii. Femeia rămasă în prag va îndeplini un ritual al însoțirii metafizice, imaginare, a sufletului celui plecat într-o nouă existență: „să mângâi fruntea umbrei mele / ce s'o mişca, încet, spre răsărit." (p. 25). „Lumina este simbolul patristic al luminii cereşti şi al veşniciei. Sufletele despărțite de trupurile lor vor fi, spune Sfântul Bernard, *cufundate într-un ocean nesfârşit de lumină veşnică şi într-o veşnicie luminoasă.*"[1]. Moartea ca o nouă naştere, în lumină, este subtil şi emoționant alăturată exprimării despărțirii de iubită. Erosul şi thanatosul constituiseră deja filonul tematic central al poemului dramatic *Miorița*. Aici Anania adaugă şi simbolistica luminii, liant între cele două ipostaze ale ființei. „O conduită inspirată de dragoste este semnul că umblăm în lumină"[2].

Volumul *File de acatist*, prin cele două cicluri ale sale, *Iluminatul* şi *Luminătorul*, se circumscrie programatic sub zodia simbolisticii luminii, mai precis a luminii spirituale înțeleasă ca sugestie a cunoaşterii mediate de divinitate: „Expresii de genul celor de *Lumină divină* sau *lumină spirituală* fac să transpară conținutul unui simbolism foarte bogat în Extremul Orient. *Lumina* înseamnă cunoaştere, (...). / (...) Potrivit Sfântului apostol Ioan (1, 9), lumina primordială se identifică Logosului, Cuvântului. Ceea ce exprimă într-un fel *strălucirea razelor Soarelui spiritual care este adevărata inimă a lumii* (Guenon). Este lumina *care luminează pe tot omul, care vine în lume,* precizează Sfântul Ioan, *alăturându-se simbolismului luminii-cunoaştere* percepute fără *refracție*, adică fără mijlocirea deformatoare, prin intuiție directă: acesta este caracterul *iluminării* inițiatice. Această cunoaştere imediată, care este lumina *solară*, este opusă luminii *lunare*, care, fiind reflectată, reprezintă cunoaşterea discursivă şi rațională"[3]. Cunoaşterea este substituită cvasisinonimic de soteriologie la Valeriu Anania, mântuirea prin mucenicie dorindu-se a fi reeditată artistic într-o stare de beatitudine genuină.

Poetul şi-ar dori să fie capabil a valorifica artistic o rază din chipul mucenicului Ioan Valahul de odinioară, copleşit de lumina celestă datorită jertfirii prin credința sa în Dumnezeu: „Aş vrea din el o rază, doar una să'nfirip / nuntind-o cu lumina în care te desfeți:" (*Treapta a doua*, p. 29). Odată sacrificată existența terestră, cotidiană, viața trecătoare, prin actul de

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul 2*, p. 241.

2 *Ibidem*, p. 240.

3 *Ibidem*, p. 237.

sacrificiu întru celebrarea divinității, mucenicul devine parte dintr-o zodie a luminii ale cărei caracteristici sunt infuzate ele însele de natura transumană: „bucură-te fulg de soare nins pe templul din Sion" (p. 29). Mucenicul a păşit inițiatic într-o nouă dimensiune a ființării, cunoscând la nivelul iluminării solare natura autentică a divinității, devenind una cu aceasta. În *Starea a treia* autorul sugerează printr-o subtilă metaforă comparativă că moartea celui jertfit nu este decât o etapă trecătoare către trecerea într-o nouă ordine, infinit superioară, de ființare: „Vezi toamna cum se'mbracă în trup pogorâtor / Acoperindu-şi moartea ca iarba'n rădăcină. / La râul Babel plânsem. Din floarea ce se'nchină / Acestei pravili mai stăruie un dor / Horit în neodihna miresmelor: lumină. / Ucenicindu-i nopții şi bând-o prin tăgadă, / Lucoarea nouă, sfântă, ne'mbată şi ne pradă." (p. 31). Aici Anania utilizează o altă simbolistică fundamentală a luminii: „*Simbolismul ieşirii din beznă se regăseşte în toate ritualurile de inițiere, ca de pildă în mitologiile morții, ale dramei vegetale (sămânța îngropată în pământ, întunericul din care va răsări o plantă nouă, o* **neofită**) *sau în concepția despre ciclurile istorice.*"[1]. Floarea închinată, iarba murind toamna în rădăcină sunt metafore transparente ale mucenicului trecut într-un aparent şi surmontabil tărâm al întunericului. Metafora va fi reluată şi în alte poeme ale ciclului, precum în *Treapta a opta*: „bucură-te spic de fulger zăvorât în negru nor" (p. 33). Complementar se alătură acestei simbolistici episodul evocat în *Treapta a treia*: „Izbită, țara piere de năvălire turcă. / Ostaşii semilunei te prind şi mi te mână. / Ascuns în pulberi albe, serafic drum te urcă / Nepământean şi slobod, cu stelele în mână." (p. 32). Anania surprinde aici una din mereu reluatele epoci întunecate al istoriei nației şi credinței sale, dar nu fără a avea pregătită, în subtext, o soluționare intuibilă a impasului: „În felul acesta pot fi valorizate *epoci întunecate*, spune cu profunzime Mircea Eliade, epoci de mare decadență şi descompunere: ele dobândesc o semnificație supraistorică, deşi exact în atare momente *istoria* se realizează mai deplin, deoarece echilibrele sunt aici precare, condițiile umane de o varietate infinită, *libertățile* încurajate de deteriorarea tuturor legilor şi a tuturor *cadrelor arhaice*"[2]. Paradoxal, iluminarea spirituală a mucenicului, cunoaşterea divinității prin mântuire nici nu ar fi fost posibile decât exact în asemenea momente de descompunere, de precaritate. Extrapolând, nici versurile lui Anania din ciclul în discuție, *Iluminatul*, decodificate în dimensiunea lor de poezie politică, nu ar fi fost

1 *Ibidem*, pp. 236-237.

2 *Ibidem*.

posibile decât prin traversarea unei alte epoci întunecate, obsedantul deceniu, care i-a adus autorului propria experiență limită, a declasării și decadenței, întemnițarea în întuneric. Doar în atari condiții de obscurantism istoria, deopotrivă individuală și universală, s-a putut institui în premizele unei realizări depline, prin deteriorarea cadrelor arhaice.

Valeriu Anania nu se sfiește să asocieze luminii întunericul, o metaforă de genul „bucură-te strălucirea tinereții ne'nserate / bucură-te auroră peste vârfuri de cetate" (*Treapta a doua*, p. 29) putând fi citată alături de „Ucigătoare doruri când întru noi tresar / Liman le'mbie steaua zenitului pândar." (*Starea a zecea*, p. 34) sau de „Lin lunecă prin umbre pogorâtor zenit." (*Starea a treisprezecea*, p. 36). Sugestia răsăritului, a intrării într-o nouă etapă a existenței, nu este scutită de amintirea reversului, a sfârșitului inexorabil ce însoțește inițierea. Mucenicul ce „orbecăiește'n beznă" (*Treapta a opta*, p. 33) alături de cei cărora le este liman și mijlocire, „vânați de vârșa nopții" (*Starea a treisprezecea*, p. 36) nu face însă decât să parcurgă fațete specifice unui atare traseu inițiatic, atestate chiar și în teologia creștină: „*Din punctul de vedere al oamenilor de rând, ne învață patriarhul Huimeng, iluminare și ignoranță (lumină și întuneric) sunt două lucruri diferite. Oamenii înțelepți care-și cunosc profund propria natură știu că acestea sunt de aceeași natură.* / Este simbolismul propriu anumitor experiențe mistice; lumea de dincolo a luminii este întuneric, Esența divină neputând fi cunoscută cu ajutorul rațiunii umane. Această noțiune este exprimată și de către anumite spirite musulmane, ca și de Sfântul Clement din Alexandria sau de Sfântul Grigore din Nyssa (pe muntele Sinai, Moise a pătruns *întunecimea divină*) și de Pseudo-Dionisie Areopagitul"[1].

Luminătorul presupune datele celui care deja este „iluminat" de divinitate pentru a le mijloci semenilor calea înspre propria iluminare. Posedând frânturi din lumina celestă, luminătorul nu face nimic altceva decât a o propaga mai departe: „bucură-te că te dărui ca lumina prin ocheane" (*Treapta întâia*, p. 37), „bucură-te far de veghe la'ntuneric cuvios", „bucură-te că'mprejuru-ți plutitoare nimburi cresc" (*Treapta a doua*, p. 39), „bucură-te rourare ce culegi și'mparți lumină" (*Treapta a douăsprezecea*, p. 46). Desigur luminătorul are dificila sarcină de a surmonta umbrele nopții în care ființează cel neinițiat, însă, revenind la simbolistica citată, natura umană presupune deopotrivă lumina, dar și antagonicul ei, întunericul: „... umbrar și umbră cresc în lumină gemeni" (*Starea a șasea*, p. 42), „arzând hotarul nopții..." (*Treapta a șaptea*, p. 43). Poate

1 *Ibidem*, pp. 237-238.

în nici o altă poezie ca în *Starea a unsprezecea* nu este surprins mai subtil demersul inițiatic al luminătorului, unde un aparent zenit propriu ascunde iluminarea semenilor ce îl includ pe luminător în rândul sfinților: „Coboară trup în piatră ca soarele'n fântână. / Adorm în el amurguri, luceferi noi răsar" (p. 44). Se constată asocierea soarelui, de o simbolistică elementar divină, cu fântâna. Simbolistica fântânii, fie a vieții, a nemuririi sau a cunoașterii, nu face decât să sugereze că moartea luminătorului, coborârea trupului său în piatră, asociată coborârii soarelui în fântână se constituie într-un paralelism metaforic: moartea fizică a acestuia presupune concomitent iluminarea celorlalți, cunoașterea, de către semeni, a luminii divine, un autentic ritual de inițiere metafizică. Amurgurile ce adorm în trupul din piatră se constituie în mijlocire a răsăritului de luceferi în conștiința celorlalți. Dealtfel ultimul vers probează iluminarea: „Călătorim cu sfinții la timpul lor rotund." (p. 44). Moartea luminătorului nu este în zadar, ba dimpotrivă, s-a constituit în episod necesar revelației semenilor. Nu suntem departe de postura christică a luminătorului. Iar mulțimea dobândește conștiința că, în absența fizică a luminătorului, din întunericul existențial se va ivi lumina spirituală, după cum reiese din *Starea a treisprezecea*: „Crepusculară gloată, ne ținem după soare / Atrași de raza nopții și-a crezului rotund. / (...) / Noi tot am ști prin moarte că'ntr'însa sori se-ascund." (p. 47). Poetul vorbește, mereu, despre mântuirea judecății de obște...

Deși sugestiile sunt extrem de vagi, aproape absente, se poate interpreta, totuși, că și prin *File de acatist* Valeriu Anania dă expresie nu doar luminatului mucenic Ioan Valahul și luminătorului episcop Avva Calinic, ci și naturii și condiției poetului, ce își asumă tacit, subtextual, ambele posturi, de iluminat de către divinitate pentru a fi luminătorul cititorului prin intermediul versurilor. Anania săvârșește, mereu, o liturghie, prin atelierul artistic...

Ciclul *Orele mamei* din volumul *Anamneze* impune o simbolistică aflată în strânsă conexiune cu cea a luminii, anume steaua tutelară a ivirii în lume. Într-un *Cântec de leagăn* poetul pare a vorbi expres despre steaua din Betleem, păstrând însă ambiguitatea referirii la propria naștere, petrecută sub auspiciile unei stele similare celei biblice: „Pe tăria de oglindă, / colindă, colindă, / prinde steaua să se-aprindă, / colindă, colindă, // albă stea și călătoare, / floare dalbă floare, / dulce smirnă către soare, floare dalbă floare. // (...) // Steaua însă mi se-arată / veste minunată / pe suspinul meu plecată / veste minunată. // (..) // Mi-ai venit în roi de stele, / dulce Manuele, / azi dezbracă-te de ele, / dulce Manuele" (pp. 72-73). Încredințat că venirea sa în lume a fost

consacrată de divinitate prin prezența stelei tutelare, poetul se pregătește de acceptarea morții mântuitoare. Ideea stelei divine ce veghează la existența și creația poetului se regăsește în *Noapte liniștită*: „Steaua călătoare, leneșă-n amiezi, / din genunea clipei ritmic o'ntrupezi" (p. 74). Într-un alt *Cântec de leagăn* nașterea unui prunc anonim are loc sub auspiciile soarelui: „bate boare / dinspre soare, / din frântură prunc răsare." (p. 75), iar într-un alt *Cântec de leagăn* poetul descântă, „sub altă stea" (p. 78), ivirea în lumină a unei fetițe. Cu referire la steaua din Betleem s-a căzut de acord că Noul Testament nu poate face referire la un fenomen astronomic anume: „Fenomenul este, eventual, simbolic, psihologic"[1]. Similar celor care au conceput simbolistica stelei din Betleem a Noului Testament, Valeriu Anania se folosește de imaginea unei stele strict imaginare, de natură metafizică, transumană, ce tutelează deopotrivă existența și opera sa, precum și pe cea a pruncului imaginat în *Cântecele* sale *de leagăn*, cel mai adesea dedublări ale eului poetic.

În ciclul *Anamneze* al volumului omonim Valeriu Anania recurge la un cvasioximoron repetat: „Amurg aprins, crepusculare zori" (*Anamneză*, p. 85), „amurg aprins, lumină ne'nserată" (*Epi-logos la un pentalog*, p. 108). Aceasta intră în logica deja relevată a alcătuirii firii și ființei din ambele ipostaze, lumină și întuneric (dealtfel una nu s-ar putea defini decât în raport cu cealaltă), iar datoria artistului este de a le afla amândurora expresie artistică. Din nefericire tocmai această dualitate nu își află loc în creația poetică a lui Anania care, deși având unele intuiții, își structurează totuși întreaga articulație a versurilor axiomatic și exclusivist funcție de „lumina ne'nserată". Opțiunea de principiu al finalității nu este în fond blamabilă, doar că la opțiune se ajunge, în mod autentic, când în prealabil își aflase expresie ezitarea... Ori tocmai incertitudinea pre-edificare sau a ante-revelației nu se regăsește la Anania. În versurile sale totul s-a aflat, aprioric, infuzat doar de lumină. Cum afirmă poetul însuși, „Un cerc de foc sub frunte: cât cânt, atâta sunt." (*Cununa*, p. 87). Sfinții icoanelor sau îngerii mântuitori își poartă aura luminoasă în exterior, fiind astfel explicit încadrabili în dimensiunea și natura divină. Singura „concesie" făcută de autor este aceea că poetul își poartă pecetea luminoasă înăuntrul minții, în definitiv o augmentare a spiritualizării prin iluminare sacră a alesului, a inițiatului întru mister...

Probabil poezia unde se regăsește la modul cel mai explicit cealaltă față a paradigmei complementare, întunericul, ar fi *De-atâtea ori*. Odată lampa stinsă în odaie pare a nu mai rămâne decât „roi de'ntuneric, roi de

1 *Ibidem*, *Volumul 3*, P-Z, p. 262.

urzică / pe muchea dintre liniște și frică." (p. 92). Însă atmosfera apăsătoare nu e determinată de prezența întunericului (o fire încredințată de lumină nu poate fi impresionată, timorată, de absența acesteia, având-o oricum principial în minte), ci de aceea a ... ochilor păianjenilor: „cu ochii lor de spaimă și tăcere, / firide negre, cosmice unghere, / cu ochii lor de beznă-nțepătoare" (p. 92). După cum am relevat, simbolistica ochiului impune logica divinității, așadar poetul trăiește halucinant-oniric nu coșmarul întunericului malefic, ci supliciul ca nu care cumva, chiar și în întuneric – sau mai ales acolo – să abdice de la încredințarea în lumină. Paradoxal, poetul nu se luptă aici decât cu dușmani noctambuli pur imaginari, în fond fiind vorba de confruntarea, tăcută, dintre sine (inconștient, deschis deopotrivă luminii și întunericului, dar mai ales celui din urmă...), eu (subconștient, tentația inerentă a întunericului, imposibil de recuzat sau extirpat complet) și supraeu (conștiința autoinfuzată de încredințarea ființării în lumină). Însă admitem principial că orice demers interpretativ strict psihanalitic rămâne o simplă speculație, departe de a oferi concluzii exhaustive, ci doar instrumente exegetice adiacente, complementare. În *Fiul detunetului* postura poetului este aceea a orbului călăuzit prin întuneric de un... înger, ce îndeplinește o funcție precisă: „și de-am întors icoana cu ochii la perete / mă'mpungi prin întuneric cu două reci cuțite." (p. 96). Se poate conchide că aflăm aici soluționarea ambiguității din *De-atâtea ori*... *Înviere* reiterează expresia artistică a parcursului unidirecțional al poetului în univers: „mă îmbiam luminii să-i poposesc la sân." (p. 99). Trădarea biblică a „cinei celei de taină" determină în *Masa lui Brâncuși* o simbolistică deloc surprinzătoare: „O noapte grea venea de oareunde", „O noapte grea se cuibări'n unghere" (pp. 101, 102). Dorința poetului este ca, prin propriile versuri, prin „rostirea sa", „'n cer n'o să mai cadă nici o stea" (p. 109), așadar eludarea morții având ca intermediar al mântuirii creația artistică, întocmai după cum în ritualul creștin intermediarul rămâne cuvântul preotului. Ipostaza amândurora: „am ars înalt ca'n inimă de soare" (*Durată*, p. 110), ființarea în esența luminii strălucitoare, divine...

Imn Eminescului concentrează întreaga simbolistică a luminii divine în jurul configurării unui „ritual retoric de adorație și slăvire pioasă"[1] a poetului sanctificat de facto. „Întrecerea metaforică de definiri aforistice"[2] prilejuiește formulări ca: „Stâlpări de foc se-adună și'n tine se pătrund" (*Starea întâi*, p. 113); „'nflăcărare adunată'ntr'o scânteie", „ram pe care stelele'n ciorchin roiră" (*Treapta a noua*,

1 Constantin Cubleșan, *op. cit.*, p. 72.

2 *Ibidem*, p. 71.

p. 119); „undă-n care stelele se simt aproape" (*Treapta întâi*, p. 114); „rază din Agape" (p. 118), pentru a împăca erotica muritorului cu spiritualitatea creştină; „Iluminată stemă'n vecia unui neam" (*Treapta a noua*, p. 119), adică asigurarea escatologicului celor din rândul cărora provine; „nimb subțire care faci din chip icoană" (*Treapta a treia*, p. 116), remarcabilă sugestie a valențelor poetului de a transcende strict determinarea umană către postura sfinților aureolați de către absolut; „geană-a zilei când o lume se descează" (*Treapta a treia*, p. 116), poetul ca reper şi determinantă a „iluminării" spirituale şi metafizice a lumii, idee reluată în sintagma „Cu cât eşti mai Luceafăr, cu-atât eşti şi Părinte" (*Starea a şaptea*, p. 118); „strop de rouă revărsat în curcubeie" (*Treapta a noua*, p. 119), metaforă poetică extrem de sugestivă pentru transgresarea dimineții htonicului către ilimitatul uranic, a dimensionării efemerului în absolut; „Eternă stalagmită din stea stalactitară" (*Starea a zecea*, p. 120) reia ideea frânturii care creşte dinspre pământ către cer, dar picăturile care contribuie la ascensiune nu sunt, în acest caz, acvatice, ci luminile cosmice prelinse descendent, către poetul aflat într-o creştere stoică înspre ilimitat...

Este o certitudine că „motivul «luminii» poate fi întâlnit la cei mai mulți dintre poeții mistici români, dar în primul rând, fireşte, la Lucian Blaga"[1]. La numele amintit constatăm că trebuie alăturat cel al lui Valeriu Anania, oarecum inerent dacă luăm în considerare că întreaga sa creație lirică se regăseşte sub auspiciile formației teologice a semnatarului versurilor. Creând întru proslăvirea divinității, poetul recurge la utilizarea unui motiv cultural binecunoscut şi destul de omogen sub raportul semnificației, căruia creştinismul şi îndeosebi mistica i-au acordat un rol funciar. Ne-am permite o observație: „Opoziția lumină-întuneric este (...) în Occident, cea dintre îngeri şi demoni"[2]. Or, în poezia lui Valeriu Anania opoziția lumină-întuneric, oricum destul de estompată, nu produce în nici un caz expresia poetică a antagonismului. Dar, cu siguranță că autorul nici nu îşi propusese realizarea respectivului demers, mergând strict pe principiul iluminării inițiatic-mistice a omului de către divinitate, lumina constituindu-se astfel în cale de cunoaştere a transcendentului, dar şi de conferire a unei şanse a soteriologiei. Din această perspectivă simbolistica luminii este pe deplin realizată estetic în lirica lui Valeriu Anania, instituindu-se în moment referențial oricărui demers exegetic ce urmăreşte relevarea simbolisticii religioase în poezia românească.

1 Liviu Petrescu, *op. cit.*, p. 7.

2 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, *Volumul* 2, p. 237.

Limbajul poetic între *a face* şi *a crea*

Aurel Sasu sintetizează reperele fundamentale ale liricii lui Valeriu Anania astfel: „Poezia lui **A.** aspiră la o stare de puritate interzisă, provocând elegiac divinitatea, familiară şi accesibilă mai ales ca singurătate pustiitoare. Lipsită totuşi de dramatism, pipăirea argheziană a misterului e mai degrabă comuniune prin cântec, bucurie a luminii necunoscute şi acceptare îngăduitoare a sinelui universal decât nehotărâre în revoltă. Cugetul «întinat» prin cunoaştere şi secreta ardere a gândului pieziş, fără să creeze acel sfâşietor semn al depărtării, dimpotrivă, îl apropie, umanizându-l prin solitudinea frumuseții şi tulburarea ispitei."[1]. Involuntar exegetul a exprimat concis subordonarea liricii lui Valeriu Anania de către idei fundamentale ale esteticii creştine. Pentru a argumenta afilierea cvasiexhaustivă a poeticii lui Anania la reperele acestei estetici vom lua în considerare câteva dintre reperele sale cele mai cunoscute.

Simbolistica luminii, spre exemplu, îşi are originea în chiar concepția estetică a evreilor, conform *Vechiului Testament*, de unde reiese că pentru acea etapă a istoriei ideilor ce exprimă o atitudine artistică lumina soarelui şi a lunii era preferată combinațiilor de culori. *Noul Testament* impune ideea frumuseții morale, a faptelor frumoase, idee ce se regăseşte în multe dintre creațiile poetice ale lui Anania, dacă ar fi să ne referim doar la volumul *File de acatist*, unde ciclurile *Iluminatul* şi *Luminătorul* sunt explicit şi programatic create cu scopul proslăvirii muceniciei celor ce au dat dovadă de fapte morale în spiritul credinței creştine. Însă Anania se relevă un foarte fin adept al esteticii Sfinților Părinți ai Bisericii Creştine, idei estetice fundamentale ale multora regăsindu-se exemplificate artistic în poezia sa. De la Vasile cel Mare, bunăoară, preia ideea frumuseții estetice datorate finalității lumii create. Adecvarea creației la scopul pentru care a fost creată revine obsesiv în versurile lui Anania, dacă ar fi să ne referim strict la consolarea pe care o oferă el albinei, în *Lauda albinei*, comentând că rostul rânduit al acestui aspect al universului trebuie înțeles în conformitate cu adecvarea la planul universal al creatorului. În *Omilia despre creație* Vasile din Cezareea comentează astfel adecvarea la finalitate a creației: „Nu cu ochii s-a desfătat Domnul de cele

1 Aurel Sasu, *op. cit.*, *loc cit.*

făcute de El, căci El nu percepuse frumusețea conform principiului artei, ci în vederea folosinței pentru care şi-a atins țelul"[1]. Tot din estetica lui Vasile din Cezareea regăsim infuzate în toată lirica lui Anania ecouri ale teoriei *pankaliei*, a creației frumoase, desăvârşite estetic, nu datorită perceperii ei ca atare de către receptor, ci datorită construcției intenționale a acesteia de către autor. În măsura în care s-a realizat intenția pentru care creatorul a configurat lumea sa, atunci creația este desăvârşită. Din acest punct de vedere se eludează rolul criticului literar... De la Vasile cel Mare Anania preia însă o idee estetică fundamentală, pe care o utilizează în conformitate cu propriile sale preocupări, anume conceperea Dumnezeului creator ca artist: „Păşim pe pământ ca şi cum am vizita un atelier în care divinul sculptor îşi înfățişează operele minunate. Domnul, marele făcător de minuni şi artist, ne-a chemat să ne arate propriile-I opere"[2]. Anania se foloseşte subtil de această teză pentru a-şi concepe propria creație, estetică, drept o operă de artă care, făcând parte deja din natura creată de Dumnezeu, lume receptată ca operă de artă prin excelență, nu poate să fie, la rândul ei, decât o fărâmă a Logosului artistic primordial, divin, relevând, în ultimă instanță, spiritul artistic al creatorului absolut. Brusc devine mult mai explicabilă mereu reluata alăturare a cuvântului poetic Logosului divin, a posturii profetice a poetului celei christice etc. În *Istorii agrippine* îndeosebi Anania se relevă adept al unei alte teorii a creştinismului cu privire la *funcționalitatea* artei: din cognitivă, arta devine pentru creştinism educativă, ilustrativă, didactică. Astfel se explică tonul profund didactic şi moralizator al poetului care abordează, incidental, fabula...

De la Pseudo-Dionisie Areopagitul Valeriu Anania preia obsesia pentru arhetipal. Pseudo-Dionisie se referă la un sistem estetic *aprioric*, căutând izvorul metafizic suprem, absolut, al frumosului. De regăsit ideea de absolut a lui Platon, dat şi teoria emanatistă a lui Plotin, emanația frumosului fizic din cel absolut, arhetipal, identificabil cu Dumnezeu. Frumosul divin manifestându-se astfel în lume, artistul trebuie să se concentreze în creația sa asupra frumuseții arhetipale. Opera de artă devine astfel o „imitație" a frumosului perfect şi invizibil, pentru care trebuie să se utilizeze imagini vizibile ale lui Dumnezeu. Fără a aduce comentarii suplimentare amintim că în mod constant Anania se fixează în lirica sa asupra dimensiunii ființării

1 Constatin Cubleşan, *Curs introductiv de estetică generală*, Alba Iulia. Editura Aeternitas, 2002, p. 77.

2 *Ibidem*.

în etapa indeterminată a precreației, primul volum numindu-se, sugestiv, *Geneze*. Mai mult decât atât, obsesia eului liric este aceea de a reveni, dacă s-ar putea, în acea stare arhetipală, monadică, divină... Nu mai surprinde în acest context nici referirea la lumină a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul: existența împărtăşeşte natura luminii şi astfel frumosul absolut radiază în lume frumusețe precum lumina. Cu siguranță că simbolismul debordant al luminii din lirica lui Anania îşi află aici o justificare estetică arhisuficientă. Cert este că poetul se dovedeşte adept al deturnării ideii estetice înspre concepția metafizică, a înțelegerii mistice a frumosului, în conformitate cu Pseudo-Dionisie Areopagitul şi Maxim Mărturisitorul. Este o teorie a monismului idealist, la baza tuturor fenomenelor, inclusiv deci a artei, se află un singur principiu, spiritual.

Însă în creația poetică a lui Valeriu Anania se regăsesc şi multe din ideile estetice ale unor părinți ai creştinismului care aparțin culturii europene occidentale. Din opera *Despre natura binelui* a Sfântului Augustin, bunăoară, aflăm ecoul înțelegerii răului nu ca o substanță sau o natură anume, ci ca privațiune, lipsă a binelui: „Răul nu există în natură decât ca dimensiune a binelui"[1]. Or, lipsa sau imperfecțiunea binelui fiind ilogice într-un sistem estetic teocentric, se află o explicație elementară a absenței reprezentării răului în lirica lui Anania. Poetul a construit, prin opera sa de artă, o *imago mundi* a teofaniei. Pe aceeaşi logică merge şi înțelegerea de către Augustin a absenței urâtului absolut, urâtul pentru frumusețe fiind ca umbra pentru lumină, nu poate exista decât raportat la aceasta, o presupune, în orice urât există fărâma de frumusețe. Iată originile surprinzătoare ale esteticii urâtului atât de familiare lui Arghezi, cu care a cochetat, incidental, şi Anania, cel mai şocant în poezia *Înviere*. Din *Scrisorile diverse* ale lui Cassiodorus aflăm un involuntar ecou în ceea ce priveşte o anume înțelegere a catharsisului artistic, a purificării morale produsă de literatură... : „Ştiinței literelor i se cuvine toată gloria mai întâi pentru că ea purifică moravurile omeneşti..."[2]. Uneori poetul pare a fi predicator la amvon, dar, din fericire, tentația este, totuşi, atent cenzurată estetic.

Însă o altă afirmație a lui Cassiodorus, din *Explicarea psalmilor*, ni se impune ca fundamentală pentru a decodifica estetica, sau, mai corect, poetica (luând în considerare conceptul de *poiein* cu sensul de „a crea") lui Valeriu Anania: „Dacă cercetăm mai adânc, există o oarecare diferență între lucrurile făcute şi cele create. Să facem, putem noi, cei cărora nu ne este dat

1 *Ibidem*, p. 85.

2 *Ibidem*, p. 88.

să creăm”[1]. O întreagă artă poetică se configurează în jurul acestei afirmații, iar Valeriu Anania, disociindu-se paradoxal de magistrul Arghezi, se relevă într-o dramatică tentativă de disimulare a evidenței înțelegerii şi acceptării ideii că prin opera de artă poetul nu va reitera, niciodată, creația divină, ci va profesa doar un succedaneu al acesteia, în conformitate cu harul înțeles ca îndeletnicire...: „... în înțelesul lor adânc, *a face* şi *a crea* sunt sinonime...”[2]. Cele mai reuşite poezii ale lui Anania se referă tocmai la statutul *creator* al artistului, etern reluata sa odisee a autoconvingerii că postura christică şi Logosul ar avea o natură confină cu cea a poetului şi a cuvântului artistic invitând la dramatice meditații metafizice. Crezând în sacralitatea actului artistic, Valeriu Anania consideră că nu *face* versuri, asemeni meşteşugului arghezian, ci că profesează o *creație* confină cu cea originară. Faurul de versuri meşteşugite nu este, în poezia lui Valeriu Anania, un meşter eretic sau rebel, ci un dreptcredincios creând întru Duhul Sfânt cu propriile cuvinte purcese din Cuvânt...: „Ni se spune că Moise, fiind gângav, l-a îndatorat pe fratele său Aron să să grăiască norodului pentru el. Receptacol al revelației, el nu putea fi, în acelaşi timp, şi instrument de comunicare ci doar un filtru între Logos şi rostire. Cam aşa văd eu relația dintre limbă şi limbaj. Menirea celui din urmă este aceea de revela Logosul la nivelul nu numai al rostirii, ci şi al semnificației.”[3]. O subtilă, originală şi cutezătoare părere teologică, în fond.

1 *Ibidem*.

2 Bartolomeu Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*, ediția citată, p. 44.

3 Ioan Pintea, *Dialog cu scriitorul Valeriu Anania*, în „Steaua”, XXXVII, nr. 12, decembrie 1987, pp. 22-25; republicat (sub titlul *De vorbă cu Ioan Pintea*) în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediția citată, pp. 206-207.

III. Proza

Străinii din Kipukua (1979)

„... concepție ontologică «primitivă»: un obiect sau un act nu devine real decât în măsura în care imită sau repetă un arhetip. Astfel, realitatea se dobândeşte exclusiv prin repetare sau participare; tot ceea ce nu are un model exemplar este «golit de sens», adică lipsit de realitate. Oamenii ar avea deci tendința să devină arhetipali şi paradigmatici. Această tendință poate părea paradoxală, în sensul că omul culturilor tradiționale nu se recunoaşte ca real decât în măsura în care încetează să mai fie el însuşi (pentru un observator modern) şi se mulțumeşte să imite şi să repete gesturile altcuiva. Cu alte cuvinte, el nu se recunoaşte ca real, adică «autentic el însuşi», decât în măsura în care încetează pe drept cuvânt să mai fie.”[1]

„Fiecare A, excluzând toate celelalte elemente, este exclus de ele toate; căci dacă fiecare dintre ele, pentru A, este doar non-A, atunci şi A, față de non-A, nu este decât non-A. Din punctul de vedere al legii identității, întreaga existență, dorind să se afirme, nu face decât să se distrugă, devenind un ansamblu de elemente în interiorul căruia fiecare element este un centru de negații, doar de negații; astfel, întreaga existență este o negație compactă, un «Nu» imens. Legea identității este duhul morții, al vidului şi al neantului.”[2]

1 Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri şi repetare*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti. Univers Enciclopedic, 1999, p. 38.

2 Pavel Florenski, *Stâlpul şi Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*, trad. rom. de Emil Iordache, pr. Iulian Friptu şi pr. Dimitrie Popescu, Iaşi. Polirom, 1999, pp. 24-25.

„Scrierea îi aparține genului numit apocaliptic, ilustrat în principal de profetul Daniel, dar destul de cultivat și în primul secol al erei creștine. În epocă, înțelesul mai exact al cuvântului grecesc apokalypsis desemna acțiunea de a dezvălui, a da la o parte vălul care acoperă tainele lui Dumnezeu. Ca atare, și Apocalipsa Sfântului Ioan, deși inspirată, folosește toate mijloacele și procedeele genului, precum aproximația (ambiguitatea artistică), hiperbola (exagerarea, supradimensionarea), fantasticul, pseudonimia (substituirea de nume proprii, relația nomem-cognomem)...”[1]

1 IPS Bartolomeu Valeriu Anania, *Introducere la Apocalipsa Sfântului Ioan* în *Noul Testament* în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortorisită după *Septuaginta*, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001, p. 1752.

Elemente de naratologie

Studiul oricărui text narativ presupune două registre ale analizei: primul se referă la analiza *istoriei*, a evenimentelor, reale sau ficționale, povestite, demers care se centrează pe identificarea și interpretarea motivelor, temelor și funcțiilor; cele de-al doilea privește analiza *povestirii*, a discursului care povestește, acest tip subtil de analiză aparținând naratologiei și urmărind relevarea modalităților de prezentare a *istoriei*[1]. Marele impas al analizei povestirii l-a constituit vreme îndelungată înțelegerea și explicarea distincției dintre povestirea de ficțiune și cea factuală, diferență încă inoperantă la formaliștii ruși prin explicitarea perechii *fabulă* (istorie)/*subiect* (povestire). Gerard Genette[2] este cel care propune o ordine tripartită de dependență logică diferită pentru fiecare tip de povestire. În povestirea factuală ordinea de dependență logică este: *istorie* (evenimente denotate) > *narațiune* (enunțarea povestirii) > *povestire* (produsul, sintactic și semantic, al actului narativ). În povestirea de ficțiune *istoria* nu există decât ca proiecție mentală indusă de *povestire*, astfel ordinea de dependență logică fiind alta: *narațiunea* > *povestirea* > *istoria*. În povestirea de ficțiune, contrar situației povestirii factuale, universul co-implicat de *istorie* este o lume incompletă semantic, ceea ce denotă clar dependența logică a nivelului *istoriei* în raport cu cel al *povestirii*.

Romanul lui Valeriu Anania, redactat între anii 1975-1977 și publicat în 1979[3], instituie un derutant și remarcabil debut ca prozator, dacă raportăm opera la problemele de analiză a discursului narativ încă într-o vehementă polemică în naratologia europeană a acelei epoci[4]. În capitolul al II-lea,

1 Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București. Editura Babel, 1996, p. 458; suportul teoretic al capitolului de față este asigurat de cap. *Timp, mod și voce în povestire* al *Dicționarului*.

2 Gerard Genette, *Figures III*, Paris, 1972, «Le discours du récit»; dar mai ales *Nouveau Discours du récit*, Paris, 1983.

3 Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua*, Editura Cartea Românească, 1979; ediția a doua: Valeriu Anania, Opera literară, *Străinii din Kipukua*, roman. Prefață de Aurel Sasu. Cronologia: Ștefan Iloaie, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2003. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la a doua ediție.

4 Amintim alte contribuții teoretice: M. Bal, *Narratologie*, Paris, 1977; F. K. Stanzel, *Theorie des Erzahlens*, 1978, ediția a treia: Gottingen, 1985; G. Prince, *Narratology: The Form and Fiction of Narrative*, Haga, 1982; S. Rimon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londra, 1983.

Valeriu Anania introduce o premisă naratologică ce poate fi considerată reper axial al construirii actului narativ în roman. Pe o plajă a Hawaiului, Diana Kowalski alias Niaulani îl inițiază pe narator într-un mod original de a înțelege distincția factual/fictional în cadrul povestirii: „Noi, hawaienii, numim o poveste imaginară *kaao*, iar uneia despre un fapt adevărat, istoric, îi spunem *moolelo.* Povestirile noastre despre zei, de pildă, sunt *moolelo*, căci ele istorisesc întâmplări adevărate despre ființe reale" (p. 34). Adică în mentalitatea hawaiană, cea care constituie substanța *istoriei* romanului (evenimentele denotate se petrec în cvasitotalitate în lumea exotică a insulelor Hawaii) se înregistrează distincția între povestirea de ficțiune, *kaao* şi cea factuală, *moolelo*, dar *mitul* aparține, paradoxal, nu imaginarului, ficțiunii, ci factualului, istoriseşte „întâmplări adevărate despre ființe reale", având acelaşi statut naratologic precum, să zicem, memorialistica, jurnalul, reportajul, povestirea istorică etc. Este necesar a releva însă faptul că prozatorul Valeriu Anania preia, prin această concepție, viziunea lui Mircea Eliade asupra statutului mitului, până la parafrazarea frazelor din anul 1953 ale eruditului: „Mitul revelează structurile realului şi multiplele moduri de a fi în lume. Iată pentru ce ele sunt modelul exemplar al comportamentelor umane: ele povestesc istorii *adevărate*, referindu-se la lucruri *reale*."[1].

Întâlnim aici, în romanul lui Valeriu Anania, cu referire la mitologie, în speță cea hawaiană, inversarea ficțiunii cu factualul în mod deliberat. Odată în plus întâlnim un ecou al considerațiilor lui Eliade: „După cum se vede, este vorba de o răsturnare totală a valorilor: în timp ce limbajul curent confundă mitul cu «fabula», omul societeților tradiționale descoperă în el, dimpotrivă, *singura revelație valabilă a realității.*"[2]. Această confuzie - explicită - între două statuturi naratologice şi logice îi va permite prozatorului să-şi definească o *istorie* specifică: prin anularea diferenței între ficțiune şi factual în cazul mitului nu se mai poate argumenta că universul co-implicat de *istoria mitului* este o lume incompletă semantic şi de aici lipsa de dependență - clar instituită de Genette - a nivelului *istoriei* în raport cu cel al *povestirii*. Dacă am fi fost tentați să considerăm romanul *Străinii din Kipukua* o povestire de ficțiune - şi aveam toate argumentele să o facem astfel, plasându-l pe acelaşi statut cu oricare alt roman exotic - atunci ordinea de dependență logică ar fi fost: *narațiunea* (enunțarea povestirii de către narator) > *povestirea*(produsul, sintactic şi

1 Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere.* Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu. Bucureşti. Univers Enciclopedic, 1998, p. 11.

2 *Ibidem*, p. 18.

semantic, al actului narativ, romanul în discuție) > *istoria*(evenimentele denotate, fabula). Însă, în conformitate cu logica hawaiană (pe care naratorul se vede nevoit să şi-o asume finalmente şi astfel, implicit, o premisă lansată lectorului), ordinea de dependență logică ce trebuie să se aplice universului romanesc în discuție este alta, aceea a povestirii factuale: *istoria* (evenimentele mitice sau mitologizate denotate) > *narațiune* (enunțarea povestirii de către naratorul romanului) > *povestire* (produsul romanesc al actului narativ). Această subtilitate îi va permite lui Valeriu Anania să aibă un fundament teoretic pentru a nu oferi argumente şi explicații logice unor întâmplări ale *istoriei* romanului său aparent fantastice, dar care apar astfel ca fireşti. Şi, mai mult chiar, această originală viziune naratologică conferă un statut singular romanului său exotic: lumea „imaginară" a universului romanesc pare a fi o reiterare naturală a unei mitologii autentice. Realul contemporan este o proiecție şi o retrăire a miturilor originare, realism magic inedit şi specific întregului demers literar întreprins de Valeriu Anania, o viziune estetică ce explicitează prin intermediul tehnicilor discursive prezența sacrului în „lumea profană".

Ideea receptării mitologiei hawaiene nu ca povestire imaginară, *kaao*, ci ca una factuală, *moolelo* revine obsedant în paginile romanului, mai ales în contextul în care personajele din prezent par a reitera în bună măsură ipostazele eroilor mitici, până la a se afirma că singura necesitate a întâmplării din prezent este aceea de a oferi o resuscitare a evenimentului mitic. „Nu există mit dacă nu există dezvăluire a unui mister, revelația unui eveniment primordial care a întemeiat fie o structură a realului, fie un comportament uman. De unde rezultă că, prin modul său propriu de a fi, mitul nu poate să fie particular, privat, personal. Nu se poate constitui ca mit decât în măsura în care revelează existența şi activitatea Ființelor supreme, comportându-se *exemplar*; ceea ce – în planul spiritualității primitive – e egal cu a zice: comportându-se *universal*, căci un mit devine un model pentru «lumea întreagă» (astfel îl consideră societatea cărei îi aparține) şi un model pentru «eternitate» (căci el se petrece *in illo tempore* şi nu participă la temporalitate)."[1]. În ultimul capitol, al XVII-lea, doi protagonişti aflați într-o eternă stare conflictuală, fiica şi tatăl, Unauna şi David Stevenson se înfruntă definitoriu în acest sens: „- De ce nu reintri în propria istorie?/ - E falsă! Răcni el./ - E o *moolelo*! strigă ea" (p. 252). Acest aspect însă îl vom dezvolta în capitolul rezervat analizei identității.

1 *Ibidem*, p. 12.

Romanul lui Valeriu Anania oferă în subtext şi unele explicații ale necesității estetice care îl determină pe prozator să îşi configureze *povestirea*, discursul care povesteşte *istoria romanescă*: „Nu se mai nasc poveşti pe lume, îmi ziceam mergând pe Calea Ilikai şi îndreptându-mă spre ocean. Poveştile se coc pe-ndelete, la soare potolit şi au gustul bun al strugurilor târzii. Omul a devenit cărturar, născocirile lui sunt arderi năprasnice, nu mai au timp să dospească. Ce ne vom face, Doamne, ce ne vom face?" (p. 30). Din punctul de vedere al naratorului romanesc poveştile (identificabile cu *istoriile mitice, fabulele*) nu mai subzistă azi şi deci nu mai pot genera *narațiuni* (enunțări ale povestirii) şi finalmente noi *povestiri*. Azi ordinea de dependență logică pare a fi alta: omul născoceşte destul de neconvingător, aşadar întâlnim cel mult o *narațiune* creată în grabă şi imperfect, care instituie o *povestire* lipsită de autenticitate şi deci, finalmente, o *istorie* falsă. Atitudinea naratorului s-ar traduce astfel: locul *povestirilor mitice factuale* de odinioară, *moolelo* a fost suplinit inadecvat de către *povestirile de ficțiune* ale prezentului, *kaao*, surogate ale originarului, incomplete. Se ridică însă întrebarea unde îşi încadrează naratorul romanesc povestirea rezultată din enunțarea sa. Aparent îşi desconsideră discursul propriu, încadrându-se astfel oricărui alt demers narativ *kaao* din lumea contemporană. Într-o discuție cu prietenul său, David Stevenson, naratorul meditează cu privire la cele pe care le expune: „… construisem o expunere savantă, cu retrageri şi învăluiri, ca pe un câmp strategic, şi aceasta mai mult de dragul demonstrației şi al efectelor pe care le urmăream, decât de dragul adevărului în sine" (p. 205). Aşadar un discurs narativ construit dintr-o necesitate cel mult intelectual hedonică şi nu dintr-un resort natural al relevării autenticului. Din nou ficțiunea resimțită ca paria narativă în raport cu factualul, *kaao* dispreţuit în raport cu *moolelo*. Într-o altă discuție, cu enigmaticul domn MacBrown la reşedința acestuia din ostrovul Kaulakahi, cei doi repudiază deopotrivă *povestirea*, *produsul* actului narativ, şi *istoria*, evenimentele denotate de ea: „Cartea nu e o probă materială./ -Şi cu atât mai puțin legendele din ea, convenii eu./ -Cu atât mai puțin, fu el de acord" (p. 167). Însă trebuie să relevăm o dată în plus că această logică o aplică cei doi, din nou, povestirii de ficțiune. Într-un *kaao* istoria fiind inventată produsul este un fals şi deci nu oferă nici o certitudine. Pe de altă parte, într-un *moolelo* istoria fiind reală, aceasta certifică drept autentic produsul, oferă repere fundamentale. Concluzia? *Istoria* trebuie mai întâi trăită pentru a oferi o *povestire* consacrată. Exact ceea ce naratorul împreună cu celelalte personaje experimentează în *Străinii din Kipukua*.

În acest sens o meditație a naratorului devine edificatoare. Către finalul romanului totul se configurează funcție de necesitatea aparentă de a tăia un arbore *ulu*, mărturie vie a *istoriei mitice factuale* a Hawaiului, crâmpei de *moolelo*. Naratorul nu va avea decât tardiv şi periferic acces la universul arborelui din crângul de *lehua* al orăşelului Kipukua: „Într-adevăr, numai acum îmi aminteam că toată povestea aceea în care intrasem se învârtea în jurul acelui crâng şi că tocmai acolo nu avusesem timp să mă duc. Îl văzusem doar de departe, din pridvorul casei lui David, şi aş fi vrut să mă întind la umbra acelui majestuos ulu şi să zăbovesc cu urechea pe trunchiul lui şi să ascult foşnetele viței de akala. Aş fi căpătat poate un simț în plus, pe acela al metaistoriei." (p. 210). În opinia lui Genette (1972) „… într-o povestire, orice eveniment povestit se află la un nivel diegetic imediat superior celui pe care se situează actul narativ producător al povestirii"[1]. Nivelul *metadiegetic* este nivelul evenimentelor povestite de unul din personaje acționând la nivel diegetic. Dorindu-şi înzestrarea cu simțul metaistoriei naratorul romanesc îşi exprimă nesiguranța cu privire la capacitatea şi consacrarea sa în a enunța istoria pe care o trăieşte şi care, la urma urmei, îl trăieşte. Nesiguranța în calitatea actului narativ denotă o asumare programată a posibilității ca *narațiunea* proprie deficitară să producă o *povestire* neconvingătoare care nu va releva lectorului *istoria* autentică. Este un mod rafinat de a spune că *istoria* trăită şi enunțată îl depăşeşte ca eu narator pe protagonist, e prea covârşitoare pentru a şi-o putea asuma şi exprima genuin. Valeriu Anania discută, auctorial, cu lectorul…

O altă provocare naratologică a romanului lui Valeriu Anania este aceea a *persoanei*. Genette (1972) observă că orice narator, în măsura în care este prezent în povestire, nu poate fi decât la persoana întâi. Este şi cazul naratorului romanesc în discuție. Stanzel (1978, 1985) susține că prezența frazelor narative la persoana întâi poate trimite la două tipuri de naratori: auctorial sau personaj. Naratorul personaj face parte integrantă din lumea fictivă pe care o descrie şi a cărui motivare narativă este existențială, aici încadrându-se şi naratorul romanesc vizat de noi: el nu este absent din *istoria* pe care o povesteşte, ci prezent ca personaj. Aşadar, adoptând terminologia lui Genette (1972), *Străinii din Kipukua* este o *povestire homodiegetică*, adică la persoana întâi cu narator-personaj. Conform teoriei lui Friedman[2] povestirea homodiegetică la rândul ei se realizează sub două

1 Apud Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 467.

2 N. Friedman, *"Point of view in fiction. The development of a critical concept"*, PMLA, 70, 1955, pp. 1160-1184.

forme: naratorul-personaj e simplu martor sau, concomitent, şi protagonist al acţiunii pe care o povesteşte, în acest ultim caz povestirea fiind *autodiegetică*. *Istoria* romanescă în discuţie surprinde un narator-personaj protagonist al acţiunii povestite, aşadar romanul e o povestire autodiegetică: „E adevărat că, tot cel puţin deocamdată, eu eram istorisitorul principal…" (p. 205) declară vocea la persona întâi către final. Dar Valeriu Anania complică enorm problema persoanei în roman prin atribuirea naratorului a încă două statuturi existenţiale, în concomitenţă funcţionale cu cel fundamental de narator-personaj protagonist.

Încă din capitolul al II-lea naratorul-personaj al *istoriei prezente* îşi relevă un alt eu, care aparţine mitologiei hawaiene: „… şi deodată mi se făcu dor de insula Niihau, pe care n-o mai văzusem din vremuri imemoriale, când poposisem pe ea, minuscul, împreună cu zeiţa Pele, doamna de mai târziu a focului vulcanic. Nu se mai poate şti cum ajunsesem în preajma zeului Wakea…" (p. 31) etc. Această a doua ipostază a naratorului romanesc, acum simplu martor al *moolelo mitic* hawaian, însoţind în peripeţiile lor iniţiatice pe zeiţele surori Pele şi Hiiaka, este identificată expres ca fiind o etapă anterioară a aceleiaşi entităţi protagoniste din aparentul *moolelo* prezent: „Eram, desigur, un degenerat, eu cel care trăisem cândva în împărăţia apelor şi umblasem liber printre rechinii lui Kamoho. Ce decadenţă, Doamne, ce decadenţă!" (p. 82). Ipostaza decadentă a naratorului în prezent se poate înscrie în aceeaşi logică a considerării degenerescenţei poveştilor de la statutul de *moolelo* mitic de odinioară la *kaao* născocit în contemporaneitate. Dacă în trecut naratorul se putea împlini doar ca martor al unei poveşti autentice, *moolelo mitic*, acum se vede nevoit să joace un rol activ de protagonist într-o poveste ce doreşte a reitera acel moolelo mitic, dar care pare a nu fi decât un *kaao* născocit. Naratorul romanesc îşi surprinde conştient şi momentul exact când se vede nevoit a abandona timpul şi logica moolelo mitică, în care era martor al *istoriei*, pentru a se înscrie într-un alt moolelo ca protagonist. Acest moment exact determinat este anul 1778 când James Cook şi *istoria europeană* marchează debutul degenerescenţei mentalităţii mitice hawaiene prin asumarea de către căpitanul englez a unui fals statut de zeu al panopliei moolelo mitice hawaiane. Altfel spus, naratorul romanesc îşi schimbă statutul o dată cu debutul desacralizării lumii hawaiene şi a substituirii lui *moolelo* de către *kaao*: „Pierdusem de mult tovărăşia zeilor şi mă pomenisem în istorie, cam pe negândite şi cam străin, aşa cum în vremile mai de dincoace ieşeam din câmpul de grâu şi mă lăsam înghiţit de pădure, cu potecă cu tot. Ce căuta

sufletul meu pe insula cea mare a Hawaiului, printre oameni şi dobitoace, nici acum nu ştiu şi nu voi şti niciodată. Totul se strecoară prin amintire ca o poveste a copilăriei, cu adevărurile ei neasuprite, şi doar mult mai târziu aveam şi-mi dau seama că în Europa calendarul de-abia deschisese anul 1778, la vremea când la noi nu ştiam că pe lume venise un Iisus Hristos şi că numărătoarea vârstelor se face prin pogorârea veşniciei asupra bietului timp." (p. 96). Deşi este foarte posibil ca naratorul să îndeplinească o funcţie precisă în istoria prezentă, aceea de a asigura o continuitate cu miticul de odinioară, cert este că nu îşi va înţelege niciodată rostuirea atribuită şi, protagonist involuntar al unei false istorii care-l depăşeşte, va avea permanent nostalgia confortabilei şi consacratei posturi de martor al istoriei mitice: „… îmi aminteam, ca într-o fulgerare, fantastica mea călătorie prin oceanicul imperiu al lui Kamoho, la vremea când o însoţeam pe nostalgica Pele spre îndepărtatul Niihau. Canoea era escortată de delfini, iar Hiiaka, mică pe atunci, râdea la ei şi bătea din palme. Ce mică era Hiiaka pe atunci!" (p. 223).

Însă mult mai complexă devine problema naratorului romanesc o dată cu relevarea celei de-a treia ipostaze, sugerată subtil în text. Statutul naratorului influenţează decisiv distincţia dintre povestirea factuală şi cea ficţională. Lejeune[1] a demonstrat că în cazul autobiografiei factuale întâlnim o identitate între *autor, narator* şi *personaj*. Genette[2] arată că identitatea dintre autor şi narator este valabilă pentru povestirea factuală, deosebirea dintre cele două instanţe fiind trăsătura specifică fundamentală a povestirii de ficţiune. Am relevat deja identitatea naratorului romanesc cu personajul protagonist sau martor. Însă acest personaj are în repetate rânduri reminiscenţe şi dintr-o altă existenţă, un alt *moolelo* decât cel mitic hawaian. Prezent în orăşelul Bloomfield din nordul Minessotei în primul capitol al romanului, naratorul protagonist discută cu polonezul Paciorek, un „neamerican obişnuit cu tertipurile orientale" astfel: „… în ţara mea de rădăcină…" (p. 17), rememorând figura unui fost profesor de liceu, pe nume Damian, poreclit Chenae. În volumul de memorii *Rotonda plopilor aprinşi* (1983) Valeriu Anania avea să numească porecle pe care la primiseră dascălii săi din timpul studiilor în cadrul Seminarului Central din Bucureşti. Printre acestea se regăseşte... Chenae[3]. Aşadar naratorul vine din România

1 P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, 1975 ; *Je est un autre*, Paris, 1980.

2 Gerard Genette, *"Récit fictionnel, récit factuel"*, în *Fiction et diction*, Paris, 1991.

3 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*. Ediţia a II-a, Bucureşti. Editura Florile Dalbe, 1995, p. 91.

european-orientală în America occidentală şi apoi în Hawaiul mitic. Pe o plajă a tărâmului exotic îi declară Dianei Kowalski alias Niaulani: „- E foarte dureros să te ştii alungat de pe pământul strămoşilor, zisei eu pe o rămăşiță de gând." (p. 35). La San Diego, cu prilejul unui colocviu de antropologie, naratorul poate „... urmări fără patimă dezbaterile, nu însă şi fără părtinire, ca unul ce simțeam în mine zvâcnind rădăcinile de acasă." (p. 58). După o discuție cu domnul Gorgas: „Îmi adusei aminte de vremea când, în țara mea natală, trăisem o stare asemănătoare" (p. 79). Pe domeniul domnului MacBrown din ostrovul Kaulakahi urmăreşte frunzele unui cocotier: „Ele continuau să tremure şi-mi adusei aminte de turla unei mânăstiri din țara mea, unde clopotele mărunte joacă hora în jurul celui bătrân, mişcându-se laolaltă cu el şi fiecare în parte." (pp. 174-175). Reîntors pe plaja din Hanaleia naratorul se destăinuieşte indubitabil certificator: „O dorință puternică devine deja o amintire şi te poți regăsi în ea oricând. În una din închisorile mele mă pomenisem, după câțiva ani, cu o chinuitoare dorință de a călători. Îmi aminteam într-o zi de Crăciun şi nimeni în celulă nu vorbea (…). Când, mult mai târziu, mă aflam în faşa Niagarei, îmi ziceam că acolo e un moment solemn al vieții mele şi mă căzneam să mă pătrund de măreția spectacolului…" (pp. 119-120).

Dincolo de confirmarea unei a treia ipostaze/identități a naratorului romanesc, să relevăm că aceasta are următoarele caracteristici: un individ de naționalitate română, familiarizat cu universul monahal ce-i devenise familial, întemnițat în patrie în diferite rânduri în diferite închisori, oarecum forțat să părăsească plaiul natal, ajuns în America la San Diego şi finalmente în Hawaii, dar care are o perpetuă şi nețărmurită dragoste şi nostalgie a universului său originar natal. Concis, naratorul romanesc reface perfect biografia autorului romanului, Valeriu Anania. Identificarea naratorului cu autorul instituie, conform lui Genette (1991), logica *povestirii factuale*, pulverizând orice pretenție a argumentării unei povestiri de ficțiune. Identitatea dintre *autor - narator - personaj* impune, conform lui Lejeune (1980), *autobiografia factuală*. Chiar dacă această speculație poate rămâne doar la statutul de interpretare posibilă, perfect argumentabilă, fără a fi un decret irevocabil, cert e că Valeriu Anania oferă, subtil, încă un mecanism naratologic în baza căruia să îi considerăm romanul mitico-exotic nu o ficțiune, un *kaao*, ci o povestire mitică autentică, reală, un *moolelo*. Desigur autorul nu uită să instituie în zodia incertitudinii şi această posibilă interpretare printr-o interogație a naratorului către finalul istoriei: „Nici nu mai eram sigur

dacă fusesem vreodată în închisoare." (p. 231). Ultimele cuvinte ale acestui bizar *moolelo* romanesc expun, fără a oferi nici o soluție, tocmai derutanta problemă a identificării şi a interpretării identității şi implicit a statutului naratorului, rămas anonim. Odată Kipukua cu întreaga sa lume şi personaje dezintegrate de erupția vulcanică, naratorul, refugiat iluzoriu, într-o canoe fără lopeți, în sanctuarul oceanului, îşi exprimă „tristețea de moarte": „... petrecusem atâtea întâmplări şi întâlnisem atâția oameni şi nimeni nu mă întrebase cine sunt şi cum mă cheamă." (p. 254).

O ultimă tehnică naratologică a romanului pe care o relevăm în prezentul studiu este aceea a *ordinii*. Relațiile temporale dintre *istorie* (evenimente denotate) şi *timpul povestirii* (al romanului) comportă, în primul rând, problema relațiilor dintre ordinea faptelor povestite şi ordinea prezentării lor. Numărul textelor narative în care *ordinea* evenimentelor povestite şi ordinea prezentării lor narative coincid strict, situație denumită *sincronie* nu este foarte mare. În general textele narative sunt traversate de *anacronii* multiple. Lammert[1] distinge între retrospecții şi anticipări, fiecare având câteva funcții narative: retrospecțiile – funcție expozitivă, digresivă sau retardativă; anticipațiile - funcție de predicție sau de anunțare. Genette (1972) distinge între *analepsă*, corespunzând retrospecției şi *prolepsă*, anticiparea care constă în a povesti sau evoca dinainte un eveniment ulterior.

Romanul lui Valeriu Anania este o construcție epică în care anacroniile multiple angajează lectorul într-un relativ travaliu al reconfigurării corecte a ordinii faptelor povestite, a *timpului istoriei*, desprins dintr-o dezordine voluntară a ordinii prezentării acestor fapte, din *timpul* capricios al *povestirii. Analepsa* este foarte des utilizată, aparent cel mai spectaculos când naratorul-personaj protagonist se întoarce în *timpul istoriei mitice hawaiene* ca martor al acesteia. În această postură am fi tentați să considerăm că retrospecția are funcție digresivă, dar luând în calcul faptul că istoria mitică este un prototip şi o prefigurare a celei prezente, funcția acestei retrospecții repetate este una expozitivă, oferind o cheie a interpretării evenimentelor prezente. Analepsa este mai apoi utilizată pentru ca naratorul-personaj protagonist să îşi expună crâmpeie ale existenței sale anterioare celei din Hawaii, mai precis evenimentele petrecute în urmă cu paisprezece ani mai întâi la colocviul de antropologie din San Diego unde îl întâlneşte pe David Stevenson, pe fiicele acestuia, Unauna şi Kaena, precum şi pe guvernanta lor, Kuana, iar mai apoi, detaliat, straniul episod petrecut în orăşelul Bloomfield din nordul

1 E. Lammert, *Bauformen des Erzahlens*, Stuttgart, 1955.

Minessotei, unde își pierde identitatea. Analepsa este folosită de multe alte personaje și rămâne un procedeu tactic expozitiv strict necesar înțelegerii istoriei prezente.

Poate mai spectaculoasă în romanul lui Valeriu Anania este tehnica *prolepsei*. Când în sfârșit ajunge în Kipukua, către mijlocul romanului, naratorul poartă o discuție lapidară cu David Stevenson, primarul orășelului, care îi declară: „Istoria e făcută numai pentru a-și confirma propriile-i prefigurări. Totul se săvârșește ca să se plinească cele ce s-au zis." (p. 115). Adaptat actului narativ se poate susține că este aici teoretizată tehnica prolepsei, a povestirii sau a evocării dinainte a unui eveniment ulterior. Vom urmări punctual cum este în mod constant anunțat, evocat, prezis, sugerat evenimentul final al *istoriei romanești*, erupția vulcanică din Kipukua. Invitat de domnul Martin în golful Hanauma, naratorul este surprins de un cutremur și soluția salvatoare aflată de prietenul său este aceea a refugiului acvatic în vulcanul submarin: „- Când te amenință marea, zise domnul Martin, năzuiești la uscat. Când însă te amenință pământul, scăparea nu-i decât în mare." (p. 53). Va fi întru totul ipostaza naratorului la finele istoriei romanești, salvat în mijlocul oceanului în urma erupției violente a vulcanului. Tot domnul Martin expune, savant, improbabilitatea ca Kipukua să sufere un asemenea cataclism: „Kipukua nu a fost niciodată afectată de o erupție. Memoria generațiilor nu păstrează imaginea unui asemenea cataclism. Ploaia de foc, spun băștinașii, cade numai până la jumătatea muntelui și nu a atins niciodată acest punct. Pe de altă parte, lava curgătoare ocolește întotdeauna Kipukua, așa cum apa unui fluviu oceanic ocolește o insulă, fenomen care a dat și numele acestui podiș, ceva mai înalt, precum vezi, decât vecinătățile./- Ce n-aș da să fiu martorul unei asemenea erupții! exclamai." (p. 118). David Stevenson îi relatează naratorului un episod al *moolelo mitic* hawaian, confruntarea dintre voievodul Kahavari și zeița Pele, la finele căruia zeița ultragiată și învinsă declanșează erupția vulcanului. Aceasta nimicește totul mai puțin pe Kahavari ce pricepu „că singura lui scăpare este marea" și, alături de prietenul său Ahau „se aruncă într-o luntre" fără lopeți care „se îngâna acum cu zarea și se tot depărta" (p. 154). Întors dintr-o misiune eșuată din ostrovul Kaulakahi din insula Hanaleia în Kipukua naratorul constată că vulcanul începuse să fumege: „În zorii aceia însă fumegarea era aspră, semn că vulcanul se trezea dintr-o lungă dormitare și nu se putea ști dacă acea respirație a muntelui, încă prietenoasă, nu va deveni limbă de balaur." (p. 204). Neliniștit, naratorul îl întreabă pe David: „- Vrei să spui că e vorba de un fenomen oarecum singular? (…)

Adică, ceva neobișnuit." (pp. 208-209). Predicția este dealtfel asumată și în alt context ca o stare de fapt specifică *istoriei* trăite: un răspuns al domnului MacBrown „fusese mai degrabă o premoniție" (p. 171), o discuție dintre Unauna și David Stevenson determină meditația naratorului: „Eu încercam să mă adun din risipire și să înțeleg nevoia dureroasă a acestor oameni de a se recunoaște într-o istorie care-i prefigurase." (p. 252). Întreaga istorie prezentă fusese, în fapt, anticipată de istoria mitică hawaiană și acum asistăm la o înfăptuire a unei originare prolepse existențiale, „Ca să se plinească cele ce s-au zis" (p. 115, p. 252).

„Fantasticul"

În ce măsură romanul lui Valeriu Anania aparține genului fantastic nu poate fi relevat decât ca urmare a unei riguroase analize textuale. Vom lua în considerare amplul și documentatul studiu al lui Tzvetan Todorov[1] și nu numai pentru a încadra pertinent fantasticul istoriei romanești și fantasticul povestirii acestei istorii. Încercând o definire a fantasticului exegetul surprinde tocmai cele două soluții care îl înlătură din teoria literaturii: „... ori este vorba de o înșelăciune a simțurilor, de un produs al imaginației, și atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi care ne sunt necunoscute."[2]. Surprins între aceste două chei de interpretare a unui fenomen aparent inexplicabil, fantasticul rămâne definit ca „ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural."[3]. Ezitarea aceasta a cititorului, de regulă prin intermediul unui personaj al istoriei narative întreține o percepție ambiguă asupra evenimentelor și instituie „fantasticul". Vom puncta câteva definiții luate în considerare de Tvetan Todorov, extrase din texte „canonice": Castex în *Le Conte fantastique en France* (*Povestirea fantastică în Franța*): „Fantasticul…se caracterizează…printr-o irumpere brutală a

1 Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*. În românește de Virgil Tănase. Prefață de Alexandru Sincu. Editura Univers, 1973.

2 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 42.

3 *Ibidem*.

misterului în cadrul vieții reale."; Louis Vax, în *L'Art et la Litterature fantastique* (*Arta și literatura fantastică*): „Povestirea fantastică…vrea să ne prezinte nişte oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm şi noi, azvârliți dintr-o dată în inima inexplicabilului.". Roger Caillois, în *Au coeur du fantastique* (*În inima fantasticului*): „Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiene."[1].

Misterul pare a fi o stare de fapt cotidiană a istoriei romaneşti. Strania întâmplare din orăşelul Bloomfield, în care naratorul îşi pierde identitatea printr-o moarte şi o înviere inexplicabile şi inadmisibile este considerată, în percepția micii comunități „... caz «senzațional prin circumstanțe aparente şi misterul intrinsec»." (p. 28). Martor şi protagonist al unei istorii pe care nu o înțelege, naratorul este „edificat" de un protagonist inițiat în această istorie, Unauna: „- Nu înțelegem nimic atâta vreme cât rămânem la suprafața lucrurilor." (p. 172). Încercând să îşi afle complicități şi circumstanțe care să îl consacre dimensiunii esoterice, naratorul declară: „- Eu sunt est-european, încercai să mă apăr, iar noi pretindem că păstrăm o legătură mai strânsă şi mai nealterabilă cu dimensiunea ascunsă a lucrurilor, că adică suntem mai receptivi la înțelesurile lor subterane." (p. 172). Cert este că naratorul nu respinge, ba dimpotrivă, acceptă ca naturală, firească existența unor dimensiuni absconse, configurate după o logică proprie precum şi grupuri inițiatice care întrețin tabu accesul în acest univers: „… şugubeții acelor societăți închise, care dețin mistere inaccesibile profanilor." (p. 190). Însă în chiar această formulare se ascunde o capcană: *are încredere naratorul* în supranaturalul condus de legi necunoscute realității aparente sau, ironic, ia în calcul posibilitatea unei explicații raționale a aparentului mister, inițiații fiind mistificatori profesionişti? În funcție de atitudine vom releva în ce măsură istoria romanescă se înscrie în dimensiunea fantasticului.

Ezitarea cititorului mediat de un personaj poate fi de două feluri: între real şi *iluzoriu*, caz în care cititorul are dubii cu privire la interpretarea care trebuie dată evenimentelor perceptibile şi se întreabă dacă nu este supus unei păcăleli sau unei erori de percepție; între real şi *imaginar*, caz în care cititorul se întreabă dacă ceea ce i se pare că a perceput nu e rodul imaginației. În ambele variante cititorul şi personajul ezită în a decide dacă ceea ce percep ține sau nu de „realitatea" înțeleasă în mod curent. Louis Vax susținea că „arta

1 *Ibidem*, pp. 43-44.

fantastică ideală ştie să se mențină în incertitudine"[1], iar Tzvetan Todorov argumentează că, în fapt, fantasticul nici nu există decât atâta vreme cât se menține această incertitudine, ezitare. Imediat ce aceasta este abandonată, păşim în alte două genuri limitrofe, *straniul* sau *miraculosul*.

Fantasticul-straniu sau, „supranaturalul explicat" s-ar defini prin faptul că evenimentele care par supranaturale primesc o explicație rațională. Suprimarea supranaturalului se produce prin explicații diverse, cum ar fi întâmplarea, coincidențele, visul, drogurile, înscenările, iluziile simțurilor, nebunia. Aceste motivări pot fi grupate în funcție de *opoziția real-imaginar*, caz în care nu s-a produs nici un eveniment supranatural pentru că nu s-a produs nici un eveniment. Ceea ce credem a fi perceput este rodul imaginației dereglate: vis, nebunie, droguri. În funcție de *opoziția real-iluzoriu*, evenimentele au avut loc într-adevăr, dar sunt reductibile la explicații raționale: întâmplare, înşelăciune, iluzie.

Fantasticul-straniu este de regăsit în *Străinii din Kipukua.* În cadrul *opoziției real-imaginar* o explicație sugerată vag în text ar putea fi chiar nebunia naratorului personaj martor şi protagonist. În chiar primele pagini ale istoriei romaneşti, proaspăt sosit în Hawai naratorul mărturiseşte, „neglijent", motivarea „derizorie" a prezenței sale în acel tărâm exotic: „… liniştitoarea climă a arhipelagului avea o influență binefăcătoare asupra asteniei mele nervoase pentru care, dealtfel, venisem acolo, sfătuit de medici." (p. 14). Dacă reținem acest „handicap" al eului narator putem să urmărim întreaga istorie prin prisma unei constante degenerări a facultăților mintale ale celui care îşi închipuie că este martor şi protagonist al unor evenimente inventate, inconştient, de el însuşi, dar care în realitate nu există. Când se vede nevoit să se identifice el însuşi la morga orăşelului Bloomfield ca mort, în urmă cu treisprezece ani, pierzându-şi astfel identitatea şi percepția clară a realității, naratorul declară că a fost nevoit să se confrunte „... cu o situație menită să mă zdruncine până-n temeliile sufleteşti." (p. 23). Identificat de toți locuitori orăşelului ca mort, inclusiv de fiica realului decedat, naratorul primeşte o lovitură de grație în percepția logică şi rațională a propriei existențe şi a realității cotidiene: „Atunci am simțit că mintea mi se clatină, că mă îndoiesc de mine însumi şi, prin mine, de realitatea lumii." (p. 25). Se marchează astfel debutul unei motivări logice a opoziției dintre real şi imaginar, oferindu-se o cheie de interpretare, a fantasticului-straniu. Motivând că spiritul de aventură îi este specific, naratorul îşi mărturiseşte

1 *Ibidem*, p. 62.

naiv abandonul într-un univers propriu, paralel cu cel real: „Aş crede că tocmai acest spirit – şi nu vreo teroare lăuntrică – m-a făcut să abandonez deodată logica lucrurilor…” (p. 26). Prin urmare aflăm, printr-o instructivă analepsă introductivă, că în urmă cu treisprezece ani naratorul a păşit mărturisit în lumea neurasteniei nervoase şi, mai mult decât atât, nici nu a mai făcut eforturi reale de a reveni la o stare normală a percepţiei realităţii, mulţumit cu noua postură, evident mai incitantă: „Totul aparţinea unei alte lumi pe care o părăsisem de-a binelea şi la care mă gândeam de departe, ca prin abur.” (p. 27). Reîntâlnindu-se după treisprezece ani cu una dintre protagonistele acelor evenimente, fiica mortului real, Diana Kowalski alias Niaulani, naratorul reconfirmă, dacă mai era nevoie, încrederea sa în autenticitatea percepţiei imaginare a realităţii: „- Toată povestea aceea, zisei eu, a fost atât de absurdă, încât are toate şansele să fie şi adevărată.” (p. 34). Interesant însă că după această replică Niaulani îi va expune teoria literară hawaiană, conform căreia povestirile despre zeii mitologiei autohtone sunt *moolelo*, întrucât istorisesc „întâmplări adevărate despre fiinţe reale” (p. 34). Complicităţile intratextuale sunt polifonice în romanul lui Valeriu Anania, în acest caz fie motivând, explicând şi disculpând nebunia naratorului prin consacrarea într-o mentalitate străveche a unui întreg popor, fie sugerând, polemic şi ironic, posibilitatea de a considera întreaga percepţie hawaiană a realităţii drept caz de nebunie generalizată. Ezitarea cititorului e suprasolicitată şi acesta este forţat a accepta teoria hawaiană şi deci a-l disculpa pe narator.

Pe tot parcursul istoriei romaneşti naratorul îşi va conştientiza, în repetate rânduri, statutul anormal, dar, cu o paradoxală luciditate, nici nu şi-l va abandona vreodată. Este un artificiu prin care ni se readuce constant aminte că evenimentele pot avea o explicaţie raţională, fără însă ca aceasta să ne fie impusă. Ezitarea e întreţinută până la final şi dincolo de acesta, ceea ce ne opreşte chiar în pragul abandonării grilei de interpretare fantastice şi acceptării aceleia a straniului, suspendaţi undeva între cele două genuri: martor al unei aparente materializări a spiritului prinţului Kahele pe domeniul domnului MacBrown, naratorul declară: „- Bine, întrerupsei tăcerea, sunt lucid şi nu mă îndoiesc de propriile mele simţuri.” (p. 175). Confirmările nu îl dezarmează: „Aşadar, presupunerile nu mă înşelaseră. Devenisem, eram parte a unor evenimente care mă depăşeau şi care – ceea ce mi se părea mai grav – îmi depăşeau înţelegerea. Ciudat însă. În loc de a mă demobiliza, situaţia stârnea în mine un imbold suveran.” (p. 160), mobilizarea fiind însă în direcţia complacerii în istoria ce-i depăşea înţelegerea… Martor al spiritelor mitice vii materializate şi al unor identităţi mitice antropomorfe, se destăinuieşte parcă satisfăcut: „Am avut o zi fantastică. Crede-mă, pentru nervii unui european nu e puţin ca el…” (p. 188). Probabil că exact asta îşi dorea şi urmărea, ca nervii proprii să fie incitaţi, nebunia pare a fi devenit stare de fapt asumată. Abandonul său se afirmă neechivoc, până la a se considera posedat de o entitate/principiu malefic: argumentul său pentru a o considera pe Unauna drept asasinul prinţului Lohiau, deşi o depărtare spaţială insurmontabilă şi starea de somn letargic a fetei exclud raţional posibilitatea, este următorul: „- Absolut împotriva oricărei logici. Orice argument raţional ar fi stat împotriva unui asemenea gând. Îmi fusese inspirat de o putere neagră.” (p. 212). Ilogicul şi iraţionalul sunt metamorfozate, în percepţia naratorului, în logic şi raţional: „Ceea ce altădată mi s-ar fi părut o enormitate, acum mi se înfăţişa ca aproape firesc. Vechile mele rosturi lăuntrice reacţionau din ce în ce mai puţin. Intrasem într-o nouă ordine a lucrurilor şi mi-o asimilam cu repeziciune sau, mai precis, mă abandonam ei.” (p. 215). Arareori „vechile resorturi lăuntrice” întreţin portiţa logică de evadare din nebunie: „Totul mi se părea neverosimil.” (p. 219), însă în aceste ocazii, dezarmat, eroul cade într-o altă extremă, tot neurastenică: „… însăşi prezenţa mea fizică acolo, tocmai acolo, sub soarele tropical al Pacificului, îmi părea neverosimilă.” (p. 219). Ezitarea nu mai este strict a percepţiei evenimentelor istoriei, ci chiar a propriei existenţe, indiferent de natura istoriei în care subzistă. Dealtfel relativismul percepţiei este ridicat la rang de axiomă în repetate rânduri: domnul Martin filozofează aparent cartezian, în fond şi în concluzie sofistic: „Şi astăzi sunt cuprins de mirare de câte ori îmi dau seama că totuşi exist. (…) Şi totuşi sunt, ceea ce înseamnă că am şi fost, că am în urma mea o viaţă care mă obligă să cred în ceea ce mi se pare incredibil.” (p. 145). Eroul se exprimă lapidar şi laconic, dar esenţial: „… într-adevăr – vorba vine că într-adevăr – …” (p. 223).

Adrian Marino observa că unul dintre *Caprichos* de Goya are drept legendă : „Fantezia părăsită de raţiune naşte monştri.”[1]. Exegetul român consideră aceasta „... o situaţie simbolică pentru desăvârşita iraţionalitate a fantasticului împins – prin însăşi logica sa interioară – spre extrema limită a pierderii funcţiunii realului: nebunia.”[2]. Interesant însă că este citat Nerval, care se întreabă, lucid, dacă starea de alienare „... n-a fost mai *adevărată*

1 Cf. Adrian Marino, *Fantasticul* în *Dicţionar de idei literare*, I. Editura Eminescu, 1973, p. 669.
2 *Ibidem*.

decât ceea ce pare azi explicabil şi natural."[1]. Concluzia, aplicabilă întru totul şi romanului lui Valeriu Anania, ar fi că pe măsură ce povestea fantastică scapă controlului raţiunii logice, ea seduce prin „raţiunea" sa artistică.

Opoziţia real-imaginar se poate realiza şi prin intermediul *visului*. Adrian Marino observa în paralel cu Tzvetan Todorov că „... visul fiind «metoda» cea mai normală şi universală de «adormire» a raţiunii, oniricul – sub toate formele – constituie un domeniu de predilecţie a fantasticului. În măsura în care visul se suprapune realităţii, se confundă cu ea, o prefigurează sau o substituie, ne aflăm în plin regim fantastic."[2]. Nerval, în prefaţa la *Les Filles du feu* afirma: „... realitatea care devine vis şi visul realitate", „creatoare a unui univers care îi aparţine numai lui."[3]. Visul ca atare este mai puţin explicit prezent în istoria romanescă analizată, dar sugestia influenţei stărilor onirice asupra percepţiei evenimentelor de către narator este imensă. Surprins de complicitatea întregului orăşel Bloomfield în a-l determina să accepte o moarte inadmisibilă şi inexplicabilă, eroul îngemănează stranietatea anxioasă a evenimentelor reale cu reverii nocturne negative: „A fost o noapte teribilă, de nesomn şi coşmar, şi auzeam copacii cum detunau în pădure, desfigurându-se de ger, şi mă gândeam…" (p. 22). Afinitatea istoriei romaneşti cu reveria onirică se poate deduce şi din recurenţa de trei ori a aceleiaşi sintagme în mai puţin de treizeci de pagini: „visul germinal". Într-o primă ipostază un celebru dirijor şi compozitor se străduieşte în zadar să o înveţe pe tânăra Diana Kowalski alias Niaulani alias Anahola arta interpretării la pian. Deşi totul pare sortit eşecului, bărbatul mărturiseşte: „Te iubesc, mi-a spus el, tocmai pentru că eu cunosc fiinţa dumitale cea mai din adânc, aceea a visului germinal. În fiecare arbore cântă o vioară posibilă, sufletul fiecărui om e un sălaş al totului în aşteptare." (p. 39). Visul este aici considerat o esenţă a fiinţei lăuntrice, capabilă să declanşeze afirmarea unor trăsături absconse şi definitorii ale existenţei.

Visul este o stare latent fecundă, substituind şi prefigurând realitatea. Când are loc un cutremur în golful Hanauma şi naratorul se refugiază în vulcanul submarin se exprimă edificator influenţa superior calitativă pe care o are asupra eroului reveria onirică decât cataclismul natural: „… neliniştea pământului fusese doar un pretext pentru ca domnul Martin să-mi alunge o spaimă cu o alta mai mare şi mai imediată, spre a mă purta cu el în tenebrele

1 *Ibidem.*

2 *Ibidem.*

3 Cf. Adrian Marino, *op. cit.*, p. 669.

visului germinal." (p. 53). Fantastica experienţă din craterul subacvatic poate fi foarte uşor interpretată fie ca iluzie, fie ca reverie onirică, reperele certe fiind substituite de aproximări, presupuneri, nebulozităţi, un întreg univers al relativismului perceptibil: „… pe măsură ce se afunda în întuneric, împrumuta contururi nesigure, ale unei fantome în descompunere (…). În minutele următoare avui o revelaţie uimitoare." (p. 54). Revelaţia şi reveria sunt finalizate cu şi întrerupte de o posibilă „trezire" obişnuită: „Mai jucai o dată apa şi mă trezii deasupra." (p. 56). La colocviul de antropologie din San Diego David Stevenson combate arta folclorică de tip surogat sau kitch, redusă la simplu şi fals *entertainment*: „La naiba şi cu arta folclorică, atâta vreme cât nu se simte în ea aripa visului germinal." (p. 67). Indirect ni se sugerează că o creaţie artistică nu este autentică decât în măsura în care devine expresia acelei stări latente fecund-germinative, visul. Reveria onirică teoretizată ca substanţă a artei, a experienţei umane şi naturale, a existenţei individuale şi universale. O întreagă lume, aceea a *Străinilor din Kipukua*, se vrea expresie a visului germinal… La finalul istoriei, o dată cu erupţia nimicitoare a universului romanesc, naratorul pare a conştientiza îndelunga sa reverie într-o lume inconsistentă şi inefabilă: „Mă trezeam într-o omenire embrionară ce se mişca fantomatic într-un univers cenuşiu." (p. 254). Unul dintre recenzenţii timpurii ai romanului observa valenţele onirice ale istoriei romaneşti: „Totul se petrece ca în vis. Ca într-un vis în care, din timp în timp, visătorul visează că visează…"[1]. La urma urmei e foarte posibil ca în *Străinii din Kipukua* visul să se fi confundat cu realitatea sau, folosind cuvintele lui Nerval, realitatea va fi devenit vis şi visul realitate. Cu toate acestea Valeriu Anania nu a desăvârşit - şi probabil nici nu a urmărit – în universul său romanesc insolit reveria până la nivelul estetic, *onirismul critic*, definit ca „... tehnică a iraţionalităţii reci de organizare a imaginarului epic."[2].

Fantasticul-straniu este determinat însă şi de *opoziţia real-iluzoriu*, în care evenimentele au loc indubitabil, dar se afirmă dubii cu privire la interpretarea care trebuie conferită acestora, existând probabile explicaţii raţionale aparentelor fenomene fantastice. O astfel de explicaţie raţională

1 Dumitru Micu, *Valenţe ale fantasticului* în „Luceafărul", anul XXIII, nr. 10, 8 martie 1980, p. 6; nr. 11, 15 martie 1980, p. 6, reprodus în *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. III, Editura Iriana, Bucureşti, 1996, pp. 278-280.

2 Radu G. Ţeposu, *În căutarea identităţii pierdute*, prefaţă la Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, ediţie îngrijită, tabel cronologic şi referinţe critice de Constantin M. Popa şi Nicolae Ţone. Editura Aius Craiova. Editura Venia Bucureşti, 1999, colecţia „Cărţi fundamentale ale culturii române", p. 13.

este eroarea de percepție, *iluzia*. În golful Hanauma naratorul îl urmărește fascinat pe domnul Martin transformat într-o entitate fantasmagorică: „Așa bănui că apa interpusă între mine și el, sub efectul acelei lumini irizate, funcționa ca o imensă lentilă măritoare și mi-l arăta pe domnul Martin în dimensiuni gigantice, un munte de om sprijinit pe două labe de gâscă și cutând cu mâinile un oarecare sprijin în văzduhul lichid (…). Eram fascinat de acel spectacol sublim." (pp. 54-55). Odată reveniți la suprafață constată parcă dezamăgit normalitatea aceleiași siluete: „Părea incredibil de real." (p. 56). Pe domeniul domnului MacBrown din ostrovul Kaulakahi ni se indică tactic percepția naratorului asupra peisajului înainte de a fi „martor" al unei „inexplicabile" tremurări a cocotierului: „Într-adevăr, pogorâșul serii subția materialitatea lucrurilor și le dădea o înfățișare atât de ireală, încât până și trunchiul cocotierului, culcat cu umbra peste mormânt, se topea în ochii mei, sorbit de țarină. Și tot așa i se topea coroana în văzduh, risipită-n răsfrângerile luminii." (p. 172). Teoretic eroul și cititorul acceptă că strigoiul prințului Kahele rezident al respectivului mormânt scutură arborele, însă se instituie și ezitarea lectorului către o posibilă iluzie optică. Înainte de a-i fi introdusă o doamnă, Kiha-Wahina, cu înfățișare și comportament straniu, ni se indică percepția naratorului asupra acesteia de la depărtare: „Flacăra devenea când foarte mare, când foarte mică, făcând-o pe femeie când foarte reală, când foarte improbabilă." (p. 176). Înainte de a se sugera la fine de capitol că eroul a fost purtat în noapte de o călăuză ce murise de mult, reținem senzația naratorului cu privire la respectiva călătorie din chiar debutul capitolului: „Drumul mi se părea fantastic pe sub lumina aceea plină și clară…" (p. 179). Dansatoarele unui ritual religios își exprimă percepția asupra unei tinere necunoscute care se presupune că l-ar fi ucis pe prințul Lohiau: „… o fată al cărei trup părea când firesc și când nefiresc, sub lumina lunii." (p. 193). Călătorind alături de Kaena eroul este martor al unor fenomene stranii determinate de companioana sa: transformarea unui cap de cal într-unul de măgar, mersul cabrioletei doar pe spițe, transformarea nuielei de alun în țipar, apariția unor hidre la catarg, pescuirea unei hârci omenești, transformarea delfinilor în ogari de vânătoare. Totul are o explicație perfect rațională, aceea a iluziei profesioniste: „Pe vremuri am deprins arta iluzionismului, a zis ea, dar n-am mai practicat-o de mult și văd că merge bine al naibii, bine de tot." (p. 222). Cititorul poate deduce de aici că și în alte ocazii, neexplicite, aceeași artă a iluzionismului a putut fi practicată și fără știrea martorilor… Demnă de reținut este și confesiunea naratorului: „Eu unul încercam să mă amuz, ca

unul ce asistasem la numeroase demonstrații de hipnotism, prestidigitație, iluzionism și magie…" (p. 222). Prin urmare martorul principal al straniei istorii romanești admite că este familiarizat cu percepția eronată a realității, de care se pare a fi avut parte în exces…

Opoziția real-iluzoriu devine explicabilă rațional și printr-o banală păcăleală, prin *înșelăciune*. Chiar naratorul suspectează de înșelăciune pe liceana Diana Kowalski care susține că tatăl ei înnebunise și astfel nu mai poate locui cu el: „Fata asta are imaginație, mă gândeam, și și-a construit o poveste interesantă, dacă nu cumva a împrumutat-o de undeva. Mai degrabă a împrumutat-o, căci e cam «făcută»…" (p. 20). Când i se cere la morga din Bloomfield să admită că mortul Paciorek este el însuși, adică să-și admită propria moarte, prima reacție a eroului este una rațională: „mistificările de acest fel" îl determină să mediteze: „Nu cumva se pusese la cale o conspirație? Sau era vorba de o glumă sinistră?" (p. 24). În Hawaii un băștinaș, Niniko este înmormântat cu mare fast ca erou protector ce murise apărând un arbore banyan. Naratorul află cu stupoare că hawaianul murise pe când încerca să reteze arborele: „Doamne, mă gândeam, trăiesc într-o lume în care toate adevărurile mi se răstoarnă. Nici unul nu stă în picioare. Ce lume pidoznică!" (p. 86). Către finalul romanului este el însuși acuzat de înșelăciune pentru straniul episod din Bloomfield, după o logică aparent rațională a Unaunei: „Eu știu pe cineva care avea act de deces în regulă și nu voia în ruptul capului să se recunoască mort." (p. 252). Și exemplele pot continua, astfel încât se fundamentează o altă posibilă grilă de interpretare a „fantasticului" în universul romanesc: evenimentele au loc într-adevăr, dar stranietatea lor este, în multe cazuri, perfect rațional explicabilă

Ezitarea, ca marcă definitorie a fantasticului, în a decide dacă evenimentele percepute țin sau nu de „realitate" ne este ilustrată ostentativ din primele pagini, în momentul în care Diana Kowalski joacă șah cu tatăl ei vitreg, Paciorek. Cel din urmă pare a fi înnebunit la un moment dat, căci mutările sale îl plasează într-o altă logică decât cea curentă. Se înfruntă aici două percepții: „carnaval", „vrăjitorie" vs. „funcțiuni precise și riguros ritm al gândirii" (p. 20). Jocul acesta de șah este posibilă metaforă a întregii istorii romanești, cititorul fiind invitat să decidă cine deține și dacă deține adevărul asupra evenimentelor stranii. Sau să adere la o sugestie explicită în text: „La urma urmei, conchise el, cazurile nerezolvabile nu se anchetează." (p. 162).

Toate aceste ilustrări ale opoziției dintre real și imaginar sau iluzoriu sunt determinate în bună măsură de necesitatea cititorului de a conferi

o explicație aparentului fantastic și astfel pășim deductiv în domeniul straniului. Valeriu Anania a ascuns în text multiple motivări raționale ale evenimentelor inedite, fără însă a suprasolicita nici una, astfel încât ezitarea lectorului istoriei romanești devine poliedrică. Însă există și un *straniu pur*, gen în care evenimentele relatate pot fi explicate prin legi raționale, dar care fiind într-atât de neverosimile, extraordinare, șocante, singulare, neliniștitoare sau insolite determină reacții limită, paradoxale, ale cititorului. Tvetan Todorov consideră că straniul pur satisface o singură condiție a fantasticului: descrierea anumitor reacții, în special a *fricii*, ceea ce ține exclusiv de sentimentele personajelor, fără nici o legătură cu vreun eveniment material sfidând rațiunea. În *Străinii din Kipukua* aglomerarea atâtor evenimente neverosimile, șocante, neliniștitoare etc. conduce către o abandonare treptată a ezitării cititorului, marcă a fantasticului și către complacerea într-o lume în care logica perfect rațională a istoriei este surmontată de insolitul acesteia. Incitat, destinatarul și receptorul povestirii trăiește un epicureism intelectual în genul straniului, un univers din care nu este absent, desigur, sentimentul fricii. Naratorul poate fi inițial uimit, apoi fascinat de evenimentele insolite al căror martor și protagonist se crede a fi, dar finalmente inevitabilul se produce: îl apucă frica. Însoțit de călăuza sa, Ipu, mărturisește că interacțiunea cu o „femeie-șopârlă" și cu spiritul viu al prințului mort Kahele, conversații bizare și neliniștitoare cu domnul MacBrown și chiar cu Ipu vor fi fost ceva mai mult decât e capabil să accepte chiar și un spirit dispus spre aventură: „Îmi e rușine să mărturisesc că m-a încercat frica." (p. 188). Replica finalului de capitol, ultima a enigmaticului Ipu, nu face decât să configureze și mai acut sentimentul fricii și genul straniului: „- Frică? Zise el depărtându-se. Asta i se poate întâmpla oricui. Dar dumneata, domnule, am văzut eu, ești un om brav. Frica mea era mult mai mare pe vremea când eram viu." (p. 188). Paradoxul este o fascinantă artă a seducției… Cu toate acestea critica literară a reținut corect doza de insinuare a straniului pur prin sentimentul fricii: „… nu scrie un roman în care anxiosul, înspăimântătorul constituie trăsătura dominantă."[1].

O ultimă treaptă de lectură a romanului lui Valeriu Anania deplasează grila de interpretare către un alt gen limitrof fantasticului, *miraculosul*. În cadrul acestui gen evenimentele se petrec într-adevăr și fac parte din realitate, dar acceptăm că realitatea este condusă de legi necunoscute nouă.

1 Sorin Titel, *O lume imaginară și exotică* în „România literară", anul XXIII, nr. 7, 14 februarie 1980, p. 11.

Evenimentele se înfățișează ca fantastice și se finalizează prin acceptarea necondiționată a supranaturalului. Istoria rămânând neexplicată și irațională ni se sugerează definitoriu existența supranaturalului. În cadrul acestui gen și într-o asemenea grilă de interpretare nu atitudinea față de evenimentele relatate îi conferă consacrare, ci însăși natura evenimentelor.

Naratorului romanesc îi este, în fond, cel mai comod să accepte supranaturalul istoriei trăite în mod necondiționat. Insolitul șocant al întâmplărilor petrecute în urmă cu treisprezece ani în Bloomfield îl marchează profund pe erou și, o dată ajuns în Hawaii, pare a fi încheiat și o altă călătorie, aceea a raportării la și a înțelegerii realului: „Bănuiala o aveam de mult, dar numai atunci și acolo, în acel univers în care nimic nu mai semăna cu ceea ce lăsasem în urmă, certitudinea se rotunjea din neliniștea Pacificului, agresivă pe țărmuri." (p. 15). Cu toate eforturile și bunăvoința personajului, avalanșa evenimentelor neverosimile îl determină să admită că legile după care se produc acestea nu sunt aceleași cu ale realității cotidiene, cu atât mai mult cu cât toate celelalte personaje ale acestei *istorii* acceptă ca natural neverosimilul. David Stevenson: „Ce ne-am face dacă nu ne-am hrăni zilnic văzul cu nemaivăzutul și auzul cu nemaiauzitul?" (p. 161). Este aici o adevărată pledoarie pentru acceptarea supranaturalului în cadrul realității, fără acesta existența istoriei narate în roman părând a fi derizorie și chiar un nonsens. Către final personajul martor constată că aderă la această nouă lege și logică, ezitările sale fiind tot mai estompate: „Intrasem într-o nouă ordine a lucrurilor și mi-o asimilam cu repeziciune sau, mai precis, mă abandonam ei. Vorbisem cu naturalețe și cu convingere – oare chiar cu convingere? – despre crima Femeii-Șopârlă și complicitatea strigoiului Kahele." (p. 215). Dacă ar fi să încadrăm într-o anumită clasificare genul de miraculos al romanului *Străinii din Kipukua*, poate cel mai apropiat ar fi cel al *miraculosului-exotic* din teoria lui Tzvetan Todorov[1]. În acest caz cititorul nu cunoaște regiunile unde se desfășoară evenimentele și în consecință nu are nici un motiv să își exprime dubii asupra autenticității lor, cu atât mai mult cu cât naratorul implicit al povestirii situează totul la nivelul „firescului". Este interpretarea cea mai comodă a istoriei din roman, deopotrivă pentru narator și cititor. Tvetan Todorov citează un text „canonic" al genului care explică și funcția îndeplinită de exprimarea „neexplicată" a supranaturalului într-o povestire: Pierre Mabille în *Le Miroir du merveilleux* (*Oglinda miraculosului*) conchide: „Dincolo de amuzament, de curiozitate, de emoțiile pe care ni le prilejuiesc

1 Vezi Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 74.

povestirile, poveştile şi legendele, dincolo de nevoia de a se distra, de a uita, de a se lăsa în voia senzaţiilor agreabile şi înspăimântătoare, scopul real al călătoriei miraculoase este, suntem acum în măsură să ne dăm seama de acest fapt, o mai desăvârşită explorare a realităţii universale."[1].

În ceea ce priveşte *procedeele de scriitură* care organizează un text narativ astfel încât să instituie ambiguitatea şi în consecinţă caracterul fantastic, acestea sunt imperfectul şi modalizarea. Lectura simplă ne impune constatarea că în cazul *istoriei prezente* a universului romanesc timpul folosit cu predilecţie este imperfectul, spre diferenţă de *istoria mitică factuală* în care naratorul utilizează perfectul compus, mai mult ca perfectul, perfectul simplu şi imperfectul, toate timpurile preteritului în alternanţă variabilă, iar *analepsele* sunt exprimate prin perfectul compus şi mai mult ca perfectul. Funcţia îndeplinită de utilizarea acestor timpuri nu este greu de dedus: naratorul ştie sigur şi are încredere în existenţa sa anterioară, cea mai plauzibil a fi „reală"; nu are o atitudine tranşantă faţă de *moolelo mitic*, lăsându-l pe cititor să decidă dacă postura personajului ca martor al mitologiei hawaiane este verosimilă; întreţine o permanentă ambiguitate asupra evenimentelor prezente, şi aşa insolite, prin suprasolicitarea imperfectului. Ezitarea percepţiei dublată de ezitarea limbajului este desăvârşită de recurenţa continuă a modalizării: „am simţit că…mă îndoiesc de" (p. 25), „aş crede că" (p. 26), „mi s-ar fi părut" (p. 215), „mi se părea" (p. 145), „bănui că" (p. 54), „părea incredibil" (p. 56), „mi se părea fantastic" (p. 179), „nu cumva" (p. 24) etc.

În ce măsură corespunde *istoria* romanescă *fantasticului*? Putem concluziona acum că într-o destul de mică măsură. Pe de o parte Valeriu Anania introduce cu artă o întreagă panoplie a opoziţiilor dintre real şi imaginar sau iluzoriu care oferă chei multiple de descifrare a evenimentelor aparent inexplicabile şi chiar cultivă frica în faţa insolitului prezentat astfel încât cititorul are destule argumente să catalogheze povestirea drept *stranie*. Pe de altă parte pare a cultivat calculat şi cealaltă variantă, a supranaturalului firesc, astfel încât lectorul poate opta preferenţial pentru o *povestire miraculoasă*. Critica literară a observat şi tentativa şi limita autorului: „… interferenţă şi uneori suprapunere a regimurilor existenţiale real şi legendar."[2]; „Ceea ce îi lipseşte prozatorului este o anumită putere de a trăi imaginarul, (…) capacitatea de a-i da acestuia verosimilitatea şi consistenţa până la halucinatoriu, a realului…"[3].

1 Apud Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 76.

2 Sultana Craia, *„Visul germinal"* în „Luceafărul", anul XXII, nr. 32, 11 august 1979.

3 Sorin Titel, *op. cit.*, *loc cit.*

Însă concomitent Valeriu Anania reuşeşte să întreţină într-un ritm niciodată în repaus multiplele ezitări, deopotrivă ale naratorului personaj, dar mai ales ale receptorului enunţării, calitate prin care romanul este dealtfel şi reţinut în opera contemporană de referinţă a istoriei literaturii române: „Ambiguitate aproape totală…"[1]. În ultimă instanţă cititorul nu ştie care variantă să o aleagă şi uneori este tentat să nu mai aibă încredere nici în vocea narativă, fără însă a dobândi un punct referenţial de reper cert. Din această ambiguizare profundă a istoriei romaneşti, dar şi a naraţiunii, a modului de prezentare a evenimentelor se întreţine, fragil, dar seducător şi rafinat, *fantasticul Străinilor din Kipukua.*

Paradoxal, adoptând premizele fundamentale ale *fantasticului* din studiul lui Tzvetan Todorov ne vedem obligaţi să recuzăm, o dată în plus, apartenenţa la gen a romanului: „… orice fantastic este condiţionat de ficţiune şi sensul literal. Aşadar, acestea două reprezintă premize necesare ale existenţei fantasticului."[2]. Am relevat în primul subcapitol, *Elemente de naratologie*, cum Valeriu Anania reuşeşte să ofere cele mai diverse argumente de tehnică naratologică pentru ca naraţiunea să fie considerată factuală sub aparenţa de certă ficţiune, de la „confuzia" lui *moolelo mitic* până la subtila sugestie a *povestirii autobiografice*. Mult mai uşor de relevat este surmontarea şi reprimarea explicită a sensului literal în roman: *Străinii din Kipukua* este o erudită *alegorie*.

Alegoricul

Angus Fletcher în *Allegory* (*Alegorie*) defineşte genul astfel: „Ca să vorbim în termeni simpli, alegoria spune un lucru şi semnifică altul."[3]. Quintilian scria: „O metaforă continuă se dezvoltă într-o alegorie."[4]. Dacă o metaforă este dezvoltată şi amplificată ni se oferă un indiciu sigur că există o intenţie certă de a se vorbi despre altceva decât despre obiectul iniţial al enunţării. Dublul sens, literal şi figurat trebuie indicat în operă în mod

1 Aurel Sasu, *„Te iată iarăşi singur"* în „Steaua", anul XXX, nr. 5, mai 1980, p. 38; reprodus cu modificări în *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români*, coordonatori: Mircea Zaciu, M. Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000, pp. 26-28.

2 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 95.

3 Apud Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 81.

4 *Ibidem*, p. 82.

explicit pentru a încadra textul în genul alegoriei programate, indiferent de interpretarea, arbitrară sau nu, a cititorului. *Străinii din Kipukua* este o amplă metaforă a morții naratorului, sensul figurat fiind în mod repetat explicitat în text.

Istoria își are originea îndepărtată în strania întâmplare din Bloomfield, Minnesota, unde moare un om: aparent - Paciorek, metaforic - naratorul. Numit „omul meu fatal" (p. 16), Paciorek, ce îi seamănă fizic leit naratorului este de fapt o elementară dedublare a eroului, de la bun început poreclit…Paciorek. În acest sens psihanaliza oferă un argument indubitabil al identificării naratorului cu Paciorek: „În ceea ce-l privește, Freud notează că eul arhaic, narcisic, încă nedelimitat de lumea exterioară, proiectează în afara lui ceea ce resimte în el ca periculos sau neplăcut și construiește cu acestea un *dublu* străin, neliniștitor, demonic. Straniul apare de data aceasta ca un mecanism de apărare a eului descumpănit: acesta se protejează substituind imaginii dublului binevoitor, care reușea înainte să îl protejeze, imaginea unui dublu răuvoitor în care expulzează partea distructivă pe care nu o poate controla."[1]. Moartea sa proprie și literală este doar nivelul explicit al morții metaforice și figurate a naratorului. Procesul devine sugerat o dată cu conștientizarea morții verificabile a dublului său: „Am văzut apoi ca prin ceață (…) și tot ca prin ceață am răspuns câtorva întrebări. Cu toate acestea mă căzneam să pricep…" (p. 21). Când naratorul este decretat mort, reacția sa întregește imaginea procesului: „Am rămas împietrit, cu ultimele cuvinte sunându-mi în urechi ca un clopot în noapte. Ofițerul rostise numele meu." (p. 23). Se poate deja susține că ni s-a descris criptic moartea și înmormântarea eroului anonim. Dar explicitarea devine abundentă de acum. Ofițerul susține că „are indicații precise" „chiar și de la casa de pompe funebre" : „Există acolo fișa mortului, după care se face și inscripția pe placa de bronz. De altfel, carul funebru e la poartă și așteaptă un mort cu acest nume." (p. 23). Moartea naratorului este certificată de toate circumstanțele, existând chiar și o chitanță legală care obligă oficialitățile să dea curs ritualului: Caron așteaptă în luntre și cu galbenul în buzunar să îl treacă pe erou Styxul, iar scurta, dar înverșunata opoziție este o metaforă a adăstării, o vreme, a sufletului în lumea celor vii. Identificat ca mort a doua oară, de chiar fiica lui Paciorek, reacția se repetă: „Și iarăși am împietrit și

1 Julia Kristeva, *Străini pentru noi înșine*, în vol. *Alteritate*, „Secolul 21", publicație periodică de sinteză: literatură universală, științele omului, dialogul culturilor, editată de Uniunea Scriitorilor din România și Fundația Culturală Secolul 21, 1-7/2002, 442-448, p. 296.

iarăși ultimele cuvinte îmi sunau în urechi ca un clopot de noapte, de data aceasta amplificat, ciopârțit, risipit în ecouri haotice, prăvălite-n prăpăstii. Diana rostise numele meu." (p. 25). O nouă împotrivire, inutilă, dar explicită a eroului: „M-am scuturat ca din moarte…" (p. 25). Finalmente el însuși își acceptă statutul de mort, dacă nu propria moarte: „… vedeam lumea ca printr-o pânză de apă tulbure și mă obișnuisem cu gândul că particip la propria înmormântare." (p. 27).

Însă de aici începe și artificiul de construcție a istoriei care îi va permite autorului o amplă dezvoltare elevată: nici naratorul și nici Paciorek nu sunt înmormântați. Slujba este carnavalizată, din cauza unei greve a groparilor și a unui ger năprasnic situațiile devin ridicole, tragi-comice: apa sfințită înghețată este asemănată cu boabe de mazăre, capela e substituită de o gheretă de lemn, coșciugele sunt îngrămădite în dezordine și nepăsare în magazie, crucea e înlocuită de o etichetă. Luarea în derâdere a ritualului va avea drept consecință o îndelungă adăstare a sufletului naratorului într-o dimensiune incertă, de tranzit între cele două lumi, în care nu poate avea, desigur, nici un fel de certitudini și repere: „Totul aparținea unei alte lumi pe care o părăsisem de-a binelea și la care mă gândeam de departe, ca prin abur." (p. 27). Abandonând Bloomfield, spațiul morții sale, percepția este aceea a înălțării lente a sufletului din contingent către o altă dimensiune: „… vastele câmpii de un alb strălucitor, prin care sufletul meu despătimit alerga spre o țintă necunoscută. Nu aveam sentimentul nici că plecasem de undeva și nici că mă îndreptam încotrova, ci doar că eram liber, foarte liber, și creșteam în dimensiuni rarefiate, ca aburul Niagarei." (p. 27). Rătăcitor prin aceste Câmpii Elizee, eroul începe să simtă o alienare față de realitate: „… mă strecuram printre oameni ca unul din ne-ai lor, și așteptam. Bănuiam că va veni ceva…" (p. 28). Mirarea naratorului și dezamăgirea că în decursul a treisprezece ani „... nu se întâmplase nimic. Ca și cum n-aș fi existat." (p. 28) are o explicație elementară: chiar nu a existat. Hawaiul devine în acest context un spațiu de refugiu, o dimensiune a așteptării în iminență, un topos referențial provizoriu: „…drumurile mele atât de lungi și de întortocheate, care mă aduseseră până aici, în această răscruce de lume și de viață, unde până și punctele cardinale se răzvrăteau împotriva a tot ceea ce știam." (p. 31). Îndelunga ezitare și confuzie a eroului e determinată de incapacitatea sa de a-și accepta propria moarte. În acest sens trebuie reținut compromisul agreat în Bloomfield: „Nimeni nu afirmă că dumneata ai murit, ci doar că dumneata ești mortul." (p. 25). Aparentul sofism ascunde

o carență esențială: eroul a acceptat să participe la o „... situație de-a dreptul ridicolă, absurdă" (p. 25) doar superficial. Nici o clipă nu a tratat, la rându-i, cu respect şi seriozitate faptul definitoriu al existenței sale, propria moarte. Deşi va avea prefigurări şi intuiții de-a lungul istoriei romaneşti, indecizia şi chiar ignoranța îl vor menține în provizorat. Purgatoriu al sufletului eroului, Hawaiul pare a fi o anticameră în care adastă spre a i se hotărî destinația escatologică şi în care parcurgem posibil, un proces soteriologic. Oricum, starea de imponderabilitate existențială e obsedant recurentă în roman: „... întrebam norii de unde vin şi unde se duc şi ce chipuri au de gând să-şi mai împrumute, ale sufletelor tânjind de desprinderi..." (p. 31).

În această anticameră a aşteptării şi eventual pasaj de trecere naratorul nu face figură izolată, ci se integrează unui grup suspect a împărtăşi acelaşi statut incert: domnul Martin se exprimă revelatoriu cu privire la raportarea sa la existență: „- Ascultă, domnule, dacă de prezent tremur, de viitor nu sunt sigur, iar în eternitate nu cred, ce-mi mai rămâne?" (p. 145). Întrebarea, retorică, lasă loc unui unic răspuns, neexprimat: „nimic". Toate cele trei prezumții ale interogației îl descalifică de la inițierea în escatologic şi împărtăşirea din soteriologic: neîncrederea în prezent semnifică neîncrederea în tine însuți şi în viața ce ți-e rostuită să o trăieşti cu rost, nesiguranța cu privire la viitor nici nu trebuie problematizată, nimeni nu are dreptul şi putința de a-şi certifica viitorul, iar recuzarea eternității echivalează cu declarația pe propria răspundere a repudierii vieții de apoi. Domnul Martin şi-a semnat singur sentința popasului lipsit de semnificație în zodia celor ne-vii şi ne-morți, în netimp. David Stevenson: „Trăiam într-un prezent continuu, fiindcă, să ştii de la mine, când prinzi a te înstrăina de trecut începi a uita şi viitorul." (p. 163). O altă postură care îl descalifică pe muritor, grija şi complacerea exclusiv în momentul de față, „carpe diem", deşertăciune a deşertăciunilor, cu atât mai mult cu cât pentru David prezentul continuu constă într-un repetat şi epuizant act sexual: „... flămânzi unul de altul şi pururi nesătui." (p. 163). Dealtfel în acel moment instanța supremă îi şi certifică sentința: „Într-un răstimp am auzit dangătul unui clopot venind de pe uscat. O fi fost o zi de duminică. Venea clopotul de departe şi răzbea prin perdele şi prin pereți şi prin întuneric şi prin obloanele memoriei şi bătea şi nu se oprea. (...) Clopotul bătea într-una şi tot mai limpede (...). Mă făcusem vrednic de osânda veşnică, iar pedeapsa mea începea de acolo (...) ca o prefigurare a viitoarelor mele chinuri (...). Am fugit de pe vas şi, ținându-mă de urma acelui clopot, am venit acasă." (p. 163).

David Stevenson pare un alt candidat la antecameră, dar nu la pasajul de trecere... Domnul MacBrown îi oferă naratorului o dovadă sigură că prințul Kahele a fost sacrificat odinioară de preoții unui templu hawaian: „Ceea ce numim noi legendă mi-a fost confirmată de prințul Kahele însuşi. El este cel care mi-a povestit sacrificarea lui în templul Wahaula." (p. 174). Evident se referă la strigoiul prințului care, ca urmare a unui macabru ritual, era condamnat la o dramă eternă a sufletului rămas în suspensie nefirească: „Drama omului se petrecuse repede, aproape fără ca el sa-şi fi dat seama, dar aceea sufletului se făgăduia de mare durată, poate chiar de o veşnicie. Izgonit din trup prin moarte, dar legat de el prin nemurire, acesta contempla cu anticipație momentul când un alt suflet va pune stăpânire pe oseminte, iar el va fi condamnat să rătăcească pururi, al nimănui, din pustiu în pustiu şi niciodată să-şi poată găsi odihna în împărăția de pe Celălalt Tărâm, acolo unde sufletele morților trăiesc laolaltă." (p. 172). Este, probabil, episodul în care sensul figurat al statutului naratorului devine cel mai explicit în roman, prin referire simbolică la situația unui alt personaj. Dealtfel, călăuzit de Ipu, un alt posibil strigoi, către domeniul prințului Lohiau, descendentul prințului Kahele, fără a şti că şi acesta fusese ucis de curând, naratorului i se sugerează, din nou, inițierea în acest tărâm de cumpănă al spiritelor dinamice: „... ai fi văzut ceva extraordinar, o serbare la care priveau nu numai vii, ci şi duhurile morților." (p. 185), în cea din urmă categorie fiind incluşi, neexplicit, Ipu şi naratorul... Domnul Martin, David Stevenson, prințul Kahele, domnul MacBrown, Ipu şi exemplele pot continua sunt actanți ai aceluiaşi rol: strigoiul, duhul mortului, spiritul neostoit, sufletul neîmpăcat.

Dar pentru a se evita speculația nefondată, funcția ne este sugerată a fi împărtăşită şi de narator, o dată în plus. Drumul de întoarcere al naratorului din insula Hanaleia în Hawaii se transformă într-o amplă metaforă a marii treceri, a petrecerii în escatologic, pasajul fiind mai sugestiv prin aluzii de subtext decât reuşita similară în contextul morții din Bloomfield. Vom sublinia momentele care indică dublul sens, cel figurat alături de cel literal, pentru a releva alegoria: „Pe *țărmul* de lângă Hanaleia avusesem norocul să dau peste *o şalupă* care tocmai *pleca spre Marea Insulă*. Şalupa era pe seama a doi filipinezi *cărunți şi ştirbi*. În câteva minute şi *pentru câțiva dolari* i-am convins să mă ia cu ei şi *am călătorit ca de unul desigur*, căci cei doi vorbeau tot timpul între ei şi într-o *limbă pe care nu o înțelegeam* (...). Albastrul liniştit al *mării* îmi făcea bine şi *aveam liniştea nu* numai de a-mi aduna gândurile, ci şi de a mi le rândui după *chipul în care aveam să le înfățişez* lui

David. La Hilo, filipinezii mă dăduseră *pe seama poştaşului*, care tocmai se pregătea să plece spre Kipukua. *Erau înţeleşi*, poştaşul îi aşteptase, desigur, şi s-a despărţit de ei cu un cocoş strecurat în fânul de la spatele cabrioletei. *E omul lui Dumnezeu*, îi spuseseră ei, şi te alegi şi cu *o para în buzunar. De unde ştiau ei că aş fi omul lui Dumnezeu? (...)* Poştaşul era un om mai degrabă *posomorât, vorbea puţin*, numai când era întrebat, şi îndemna calul cu o nuia de alun, numai pe deasupra *fără să-l atingă*. Calul *îmi aducea aminte de Ipu* şi aş fi vrut ca poştaşul să-l croiască o dată şi să aud nuiaua plesnind pe *o piele reală*. (...) Stâlpii de lavă se desfăşurau pe ambele laturi ale drumului de ţară şi păreau *un cimitir cu morţii ridicaţi în picioare*, care *mă urmăreau* de după măştile lor de catran. *Poştaşul continua să tacă, cocoşul adormise pesemne* în fân (...). Se lăsa înserarea şi *lumea plutea în nelinişte*, ca o pânză de pădure, *şi plutea şi nu se mai aşeza...*" (pp. 205-206). Elementele metaforei marii treceri abundă şi proliferează în acest fragment: Styxul, luntrea, Caron, galbenul, naratorul adjudecat de Dumnezeu, interdicţia cocoşului de a cânta în vecinătatea strigoiului, imaterialitatea lumii, prezenţa morţilor, singurătatea, senzaţia de imponderabilitate, tăcerea covârşitoare etc. Dealtfel din acest moment şi naratorul are prefigurări şi premoniţii din ce în ce mai conştiente şi mai explicite ale propriei călătorii în moarte. Metafora drumului iniţiatic este reluată: „Mergeam ca *un orb călăuzit de un câine*-lup în care se trezise sălbăticiunea şi care mă putea duce spre *inima pădurii*, între ai lui, unde aş fi fost sfâşiat. Nu *perspectiva morţii* mă înspăimânta, ci *întunecimea drumului, necunoscutul* spre care înaintam, *nesiguranţa* dacă acea călăuză era încă un câine sau deja un lup." (p. 208). Identificăm sensul figurat al Cerberului şi inima întunericului, dar mai ales exprimarea explicită a morţii şi a temerii muritorului de necunoscutul a ceea ce aceasta presupune, nu neapărat de inerenţa ei. Tot în acest context este exprimată şi perspectiva soteriologică: „... dădui cu ochii de coroana trandafirie a vulcanului, fantastică în bătaia lunii. Mă oprii s-o privesc mai bine şi gândul îmi sări, năprasnic şi prostesc, de la calul poştaşului la Sinaiul lui Moise." (p. 208). Vulcanul din Kipukua este asemănat Sinaiului lui Moise. Vulcanul, denumit „fantastic" este proiectat în aceeaşi dimensiune cu Sinaiul lui Moise şi calul poştaşului dintr-o logică elementară: împărtăşesc aparenţa de irealitate, aparţinând unei istorii ficţionale la prima vedere, dar în fond mitului considerat factual. Mai relevant este că Sinaiul lui Moise conferă un sens figurat vulcanului din Kipukua: cum odinioară sus pe Sinai Moise primise de la Dumnezeu o lege divină, prin care omenirea dobândea accesul la mântuire şi consacrare,

asemenea se sugerează că naratorul şi eventual toţi străinii din Kipukua îşi vor dobândi mântuirea sufletelor neostoite o dată cu erupţia vulcanului. Problema rămâne în suspensie, căci toţi actanţii universului romanesc vor fi pulverizaţi de lava vulcanică, deci teoretic vor suporta supliciul şi nu iertarea, sentinţa divină relevând valenţe vindicative, pe când naratorul pare a dobândi promisiunea accesului la dreapta Tatălui, fără însă a fi edificaţi în acest sens. Un scurt popas în crângul de lehua îl linişteşte şi îl tonifiază: „Dar nu copacii, nici florile lor, nici cântecul şi nici miresmele dădeau adevăratul farmec acelui crâng, ci mai degrabă imaterialitatea lor prezumată, o anume putere lăuntrică ce radia din întreaga lor făptură şi îndatora sufletul omului să nu-şi mai simtă pragurile. Cred că, dacă în acel ceas aş fi murit cu încredinţarea că aş merge în rai, n-aş mai fi simţit trecerea." (p. 221).

Străinii din Kipukua oferă numeroase grile de lectură şi criterii de interpretare, dar la un demers hermeneutic sensul fundamental se relevă a fi cel alegoric. Multiplele tehnici naratologice contradictorii, inconsistenţa aparentă a universului fantastic contaminat dihotomic de straniu şi miraculos, dobândesc o explicaţie şi o motivare pertinentă prin relevarea şi interpretarea sensului alegoric. Alegoria îşi adjudecă romanul în cadrul genului prin recurenţa repetat explicită a sensului figurat ce transcende sensul literal. Valeriu Anania construieşte erudit o amplă metaforă a cărei ultimă semnificaţie nu este însă aceea a morţii. Romanul *Străinii din Kipukua* „... poate fi considerat o teodicee a răscumpărării noastre în lumina sfinţeniei originare"[1]. Pentru configurarea acestei teodicee primul pas a fost instituirea morţii şi a adăstării în expectativa judecăţii divine. Următorul, mult mai semnificativ, este acela al teoretizării valenţelor *învierii*.

„Cele mai multe personaje mor într-un fel sau în altul sau învie. Suferă, adică, moartea iniţiatică şi revin la existenţă modificaţi, transsubstanţiaţi."[2]. Însă atitudinea faţă de semnificaţia *învierii* este contradictorie în roman, valenţele acesteia sunt, asemenea fantasticului şi naratologiei, ambigue. La un prim nivel de lectură ni se relevă învierea naratorului, factuală şi explicită în Bloomfield, Minnesota prin ridicarea din sicriu a lui Paciorek, spre stupoarea micii comunităţi, şi dispariţia sa fără urmă imediat după resuscitarea inexplicabilă. Evident întâmplarea şi calitatea de înviat este atribuită şi conferită firesc naratorului, care se identificase cu mortul din sicriu. Diana

1 Aurel Sasu, *Cine sunt eu?*, prefaţă la Valeriu Anania, Opera literară, *Străinii din Kipukua*, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2003, p. III.

2 Dumitru Micu, *op. cit.*, loc cit.

Kowalski alias Niaulani îi reproşează reproşează eroului după treisprezece ani: „Ne-ai părăsit şi te-ai dus. Ca orice înviat din morți, te-ai simțit obligat să te faci nevăzut. Nu cumva te-ai înălțat şi la cer?" (p. 33). Tocmai aceasta încearcă să realizeze, inconştient şi nostalgic, sufletul eroului de-a lungul istoriei romaneşti. La rândul său David Stevenson acceptă ca unică explicație rațională a straniului eveniment din Bloomfield aceea că mortul şi înviatul nu au putu fi decât naratorul însuşi şi se disculpă deoarece nu i-a mai scris atâția ani la vechea adresă: „Dacă morților nu li se scrie, înviații nu au adresă. /.../ Orice adresă a unui înviat din morți e falsă." (p. 85). Finalmente eroul însuşi se vede nevoit să accepte aceeaşi logică a evenimentului: „Era mai probabil că într-un orăşel din nordul Minnesotei asistasem la propria mea înmormântare şi că după aceea fugisem din coşciug, lăsând în urmă-mi legenda unei învieri din morți. Ce devenisem după aceea? Oare nu-mi spusese David că unui mort nu i se scrie, iar un înviat nu are adresă?..." (p. 231). Nesiguranța cu privire la statutul învierii şi al înviatului va constitui nivelul ultim al alegoriei.

Şi celelalte personaje împărtăşesc aceeaşi experiență şi acelaşi statut, al învierii şi înviatului, exprimat literal sau figurat. Diana Kowalski „se trezeşte" la existența genuină o dată cu miraculoasa interpretare la pian, după o îndelungată letargie în proximitatea morții: „Seara aceea a fost începutul vieții mele celei adevărate." (p. 41). Concomitent maestrul care o tutelase şi iubise se sinucide în Mexico City, la distanță, căci înviere fără moarte nu există. Ni se sugerează deja jertfirea de sine şi dragostea, ca premize şi semnificații ale învierii. Domnul Martin, eliberat de o covârşitoare existență în slujba unei hunte militare sud-americane dobândeşte aceeaşi senzație a unei a doua, autentice vieți: „... am simțit că înviez din moarte." (p. 49). David Stevenson se opune inutil evidenței la finalul istoriei: „Ar fi să admit că şi eu sunt un înviat din morți." (p. 253). În mitologia hawaiană întâlnim pe zeul Moemoe ucis de un june tiran, dar înviat de zeița Haumeea. În ostrovul Kaulakahi prințul Lohiau este înviat de Hiiaka printr-un ritual liric familiar şi folclorului românesc: „Ala-e pe creştete / Ala-e trezeşte-te / Că-mi trece pe la răstoacă / Hiiaka prooroacă / Şi cerşeşte pe la porți / Apă vie pentru morți / Apă vie, apă vie / Na şi ție, na şi ție / Ala-e, ala-e / Moarte-n tine nu mai e / Ala-e, ala-e..." (pp. 234-235). Dealtfel conținutul acestei incantații a şi fost prompt relaționat la sursa de inspirație de unul din primii recenzenți ai romanului: „Iar spre sfârşitul romanului accentele exotice încep să dispară, romanul amintindu-ne tot mai mult de vechea noastră legendă despre apa vie şi pururi fără marginii a iubirii fetei de împărat care îl trezeşte pe Făt-Frumos din morți..."[1].

Toate acestea îl determină pe narator să introducă în narațiunea sa tot mai frecvent sugestii ale fenomenului, în cele mai diverse împrejurări: pe mormântul prințului Kahele „... se înălța un cocotier înalt şi drept, ca o făclie a învierii celei de apoi..." (p. 169). Ascultând un cântec hawaian relatat de Ipu, eroul declară: „Unele cântece pier, aşa cum ai spus şi dumneata, odată cu războaiele, molimele, dar ele rămân undeva în adâncul sângelui şi nu aşteaptă decât un semn spre a se trezi tot atât de năprasnic precum au murit." (p. 186). Etapa finală este aceea a considerării întregului univers hawaian ca expresie a învierii şi a înviaților: „Acea desfăşurare de hawaieni (...) avea şi o față magică, a unui popor care învia din morminte, se mişca sub pământul rarefiat şi-l lua apoi pe umeri, cu toate florile şi cu tot soarele lui, purtându-l triumfător de-a lungul unei lumi îmbătrânite" (p. 116). „Toate mi se învălmăşeau în minte, toate erau răsturnate, oamenii cu care vorbisem mi se înfățişau ca morți de mult şi oamenii pe care-i văzusem morți de-a binelea se pretindeau acum a fi vii." (p. 224).

Romanul *Străinii din Kipukua* este o alegorie a morții şi a învierii individului, dar semnificația pe care o conferă Valeriu Anania acestei alegorii pare, la rându-i, incertă, contradictorie, ambiguă. Autorul problematizează polemic sensul învierii, natura şi statutul acesteia fiind oarecum străine muritorului profan şi în bună măsură incomprehensibile unei analize raționale. Tocmai de aceea o primă raportare, chiar a naratorului, la insolitul fenomen este aceea a dezavuării şi repudierii naturii sale miraculoase prin conferirea unei explicații perfect raționale: nu există înviere a personajelor care par a fi murit deoarece acestea nu au murit într-adevăr, ci au experimentat starea de somn letargic, moartea clinică în cel mai bun caz. Unauna „trăieşte" explicit acest proces: „De ieri după-amiază, îmi spune Kaena, soră-mea intrase în catalepsie completă. E stadiul în care trupul devine insensibil dar rigid, pare lipsit de viață, nu e în stare de durere, îi poți tăia un deget fără să curgă sânge şi, dacă n-ai şti să faci proba oglinzii aburite, ai crede că ai în față un om mort." (p. 205). Prințul Lohiau, ucis misterios de un necunoscut, învie după câteva zile cu convingerea fermă că a parcurs cele două etape existențiale. Naratorul e singurul din anturajul alteței sale care problematizează evenimentul: „- Alteță, zisei după oarecare cumpănire, nu credeți totuşi că e vorba de o moarte aparentă, de un somn letargic, o stare cataleptică, aşa cum se întâmplă uneori cu oamenii? Câteodată somnul seamănă atât de mult cu

1 Sorin Titel, *op. cit.*, loc cit.

moartea, încât insul e îngropat şi se trezeşte în mormânt. Nu o dată au fost găsite schelete întoarse cu faţa în jos, şi aceasta e singura explicaţie. Există, alteţă, oameni care au murit aparent, şi nu puţini. Dacă nu se trezesc singuri, readucerea lor la viaţă, sau, cum se mai spune, reanimarea lor, e o problemă de tehnică." (p. 232). Prin acest tip de raţionament realul este opus, o dată în plus, iluzoriului, iar miraculosul deturnat spre straniu. Însă această raportare la înviere e mai degrabă incidentală în roman şi pare doar menită să se înscrie în logica ambiguizării prolifice prin proliferarea multiplelor valenţe.

Mai paradoxală este parodierea învierii christice, şi aceasta întrucât învierea lui Iisus Hristos este piatra de temelie a teologiei creştine şi fundamentul ontic ce oferă virtual posibilitatea unei transsubstanţieri ontologice; „răscumpărarea noastră în lumina sfinţeniei originare" devine probabilă sau nu funcţie de raportarea la învierea christică. Punctul terminus al adăstării sufletului naratorului într-o zodie incertă poate fi dedus din încrederea pe care o acordă învierii în general şi celei christice în special. Istoria romanescă ni-l prezintă pe erou şi pe toţi ceilalţi într-o repetată atitudine neîncrezătoare, ironic sarcastică şi parodică, astfel dobândind şi explicaţia alegorică a travaliului incertitudinii suportat de străinii din Kipukua. Un prim nivel este cel al exprimării neexplicite, în care sensul literal se cere dublat metaforic de cititor. Diana Kowalski rememorează înmormântarea lui Paciorek/a naratorului in absentia în Bloomfield: „… au înmormântat sicriul gol şi au pus deasupra placa de bronz. Mormântul a devenit locul de pelerinaj al candidaţilor la înviere. De atunci însă nu a mai înviat nimeni şi oamenii continuă să pogoare în pământ, unul câte unul sau mai mulţi deodată, după cum apucă." (p. 34). Dincolo de tonul ironic şi chiar sarcastic distingem deja o tonalitate de subtext: în fundal se exprimă durerea amară a omului nelămurit în expectaţiile sale cu privire la o a doua înviere christică. Deducem că lumea configurată de Valeriu Anania resimte nevoia acută a unei reconsacrări, a unei noi mântuiri, prin reiterarea Învierii divine. Străinii din Kipukua tânjesc, în fond, după sacru. Aceeaşi Diana Kowalski revine cu o exprimare dureros nostalgică ce ascunde acelaşi sens figurat: „Dar casa de pe deal am găsit-o goală. Ca un mormânt din care zburase trupul.".

Valeriu Anania îşi dă măsura maestrului în construirea unei ample metafore alegorice prin expunerea venirii lui James Cook în Hawaii în 1778. Împletind percepţia acestei miraculoase descinderi aşa cum s-a păstrat în folclorul mitologic hawaian, autorul – a cărui voce este aceea a naratorului martor atemporal, e o voce auctorială – instituie în subtext o paralelă, parodică şi cu tonalitate sceptic-amară, a descinderii lui Iisus Hristos în omenire. Întreaga expunere este un avertisment la adresa reacţiei umanităţii în perspectiva unei a doua Învieri divine pe care s-ar dovedi incapabilă să o gestioneze. Anotimpul ales „nefericit" de James Cook era acela al celebrării zeului Lono în Hawai. Coincidenţele încep de aici, de la identificarea lui Lono cu Dumnezeu: „… se găseau în plină sărbătoare a zeului Lono, zeul vieţii celei văzute, cel ce-a îmbrăcat pământul cu verdeaţă şi i-a pus mantie de nori şi le-a poruncit izvoarelor drumuri prin piatră. Lono părăsise insula în vremile cele de demult, dar făgăduise că se va întoarce cândva…" (p. 98). Şi, Iisus Hristos se întoarce pentru a mântui omenirea: „… străinul era Lono însuşi, venit a doua oară şi pe totdeauna în insula Hawaii, pe care şi-o făcuse locuinţă veşnică." (p. 101). Şederea sa este extrem de discutabilă, aşteptările şi imaginarul comunităţii fiind în bună măsură contrariate, dar dorinţa de a crede înlătură ezitările şi afirmă compromisul acceptării de facto a divinităţii oarecum insolite. Dar Lono pleacă, din nou. În acest moment parodia devine extremă, prin instituirea derizoriului descinderii divine: „Zeul însă se va întoarce negreşit, în cea de a treia venire, pentru care norodul va să privegheze cu mare trezvie." (p. 104). Puterea de încredinţare a omenirii este atât de mare încât pendulează periculos înspre derapajul într-o nemăsurată putere de autoamăgire: „Te vom aştepta, dumnezeire albă, noi şi copiii copiilor noştri, ca iarăşi să te întrupezi din îmbrăţişarea mării cu cerul şi să-ţi faci pârtie pe ape şi popas pe ţărmurile noastre, aloha!" (p. 105). După câteva zile zeul se întoarce într-o stare deplorabilă, învins de „îmbrăţişarea mării cu cerul", dar şi de această dată sacerdotul comunităţii află o explicaţie teologică ce îl disculpă, o confruntare cu zeul mării Ku şi îşi afirmă repetitiv încredinţarea şi credinţa: „Se va întoarce, desigur, la anul…" (p. 106), învierea şi întruparea divină tinzând să devină un laitmotiv cotidian al ontologiei comunităţii…

Mircea Eliade[1] oferă o explicaţie erudită acestei perspective asupra Învierii christice, considerând că există o concepţie tradiţională, a timpului ciclic şi a regenerării periodice a istoriei, care poate implica sau nu mitul „eternei repetări". Însă tot Eliade observă că primii autori creştini i s-au opus cu îndârjire – de ajuns să semnalăm că peste veacuri mitul eternei reîntoarceri a fost susţinut în filozofie de Friedrich Nietzsche - , dar şi fără

1 Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri şi repetare*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti. Univers Enciclopedic, 1999, colecţia „Historia Religionum".

succes, dintr-un considerent elementar: pentru creştinism timpul este *real* pentru că are un singur *sens*, Mântuirea. Concepţia lineară a timpului şi a istoriei a fost teoretizată deja din secolul II de către Irineu de Lyon şi reluată de Sfântul Vasile, Sfântul Grigorie şi desăvârşită de Sfântul Augustin. Citându-l pe H. Puech, *La Gnose et le temps* (1951), Eliade sintetizează argumentele teoriei creştine tradiţionale a linearităţii irepetabile: „O linie dreaptă trasează mersul umanităţii de la Căderea iniţială până la Mântuirea finală. Şi sensul acestei istorii este unic, pentru că Întruparea este un fapt unic. Într-adevăr, aşa cum insistă în această privinţă capitolul IX din *Epistola către evrei* şi *Prima Petri*, III, 18, Hristos n-a murit pentru păcatele noastre decât o dată, o dată pentru totdeauna (*hapax, ephapax, semel*); acesta nu este un eveniment reiterabil, care se poate reproduce de mai multe ori (*pollakis*). Desfăşurarea istoriei este astfel comandată şi orientată printr-un fapt unic, absolut singular. Şi, prin urmare, întregul destin al umanităţii, ca şi destinul particular al fiecăruia dintre noi, se trăieşte o singură dată, o dată pentru totdeauna, într-un timp concret şi de neschimbat care este cel al istoriei şi al vieţii."[1]. Astfel se poate susţine că Valeriu Anania polemizează la rându-i în acest episod, al Învierii repetate a lui Lono-James Cook, cu teoria timpului ciclic şi a regenerării periodice a istoriei, situându-se, prin tonul parodic sceptic-amar, de partea Sfântului Augustin.

Inerentul se produce şi, sacrul relevat ca fapt comun profanului îşi pierde din dimensiune esoterică. Intrând în conflict, omul îl ucide pe zeul devenit mult prea antropomorfizat şi mult prea familiar. Iar amăgirea/încrederea continuă şi după înfăptuirea inimaginabilului sacrilegiu. Tentaţi o clipă să creadă că înfruntă un om, după ce acesta este ucis preoţii meditează şi decretează că „... la urma urmelor, străinul nu putuse fi decât zeu adevărat al cerului celui adevărat." (pp. 107-108). Post-factum omenirea se încredinţează că cel ucis era, într-adevăr, fiul lui Dumnezeu…

Alegoria s-ar putea susţine înspre interpretarea întrupării christice şi a jertfirii acestuia întru umanitate, în acest caz tonul deloc optimist al relatării sugerând, sumbru, deşertăciunea fenomenului: „mântuirea" omului ţine mai puţin de credinţa autentică, ci mai degrabă de ignoranţă, amăgire şi ipocrizie superstiţioasă. Ni se relevă, în fond, o omenire lipsită şi privată de mântuire, fără acces la soteriologic, la „sfinţenia originară". Grotescul parodic este instituit prin ciopârţirea lui James Cook, pentru ca fiecare să deţină o relicvă sacră a zeului… Însă Valeriu Anania îşi reconsideră la final discursul,

1 *Ididem*, p. 138.

sugerând că paralela nu poate fi susţinută prin identificare de conţinut, moartea, învierea şi întruparea lui Hristos s-au petrecut o singură dată, ci doar formal, servind ca pur avertisment premonitoriu al unei false ontologii: „Târziu de tot aveam să aflu că aici, pe acest ţărm, fusese primit ca zeu şi ucis ca un păianjen căpitanul James Cook, descoperitorul Hawaiului." (p. 208). În acest caz omul omorâse „doar" un semen de-al său, nu pe Dumnezeu….

Dacă prin descoperirea Hawaiului de către James Cook învierea a fost parodiată formal, într-o tonalitate sceptic-amară, în schimb învierea prinţului Lohiau constituie episodul mult mai grav al romanului, aici parabola învierii christice respectând şi conţinutul şi tonalitatea biblică, cu accentele miraculosului divin revelat contingentului. Aici naratorul interpretează formal rolul străinului, al celui care neavând acces direct la evenimentul miraculos îi este greu a se încredinţa. Este rolul neiniţiatului şi necredinciosului în taina sfântă, taină ce întrece nivelul logic raţional, al empirismului. Însă atitudinea sa faţă de, precum şi relatarea membrilor comunităţii cu privirea la învierea prinţului este o metaforă – neparodică – a relatării şi atitudinii Sfinţilor Apostoli cu referire la învierea biblică, pe care ei înşişi au ezitat iniţial a o accepta: „… dar pentru învierea prinţului nu ne-a pregătit nimeni. Ne-am pomenit cu el în pragul casei, viu." (p. 224). Hawaienii din ostrovul Kaulakahi trăiesc o revelaţie ontologică: „… ne-am îndreptat repede către uşă şi atunci am dat cu ochii de prinţul nostru, care ieşise în prag, el, cu adevărat el, viu şi întreg." (p. 227). Similar Apostolii care nu au crezut iniţial vorbele şi mărturia Mariei Magdalena, Ioanei şi Mariei lui Iacob: „Dar aceste cuvinte au părut înaintea lor ca o scrânteală şi nu le-au crezut."[1] (Luca, 24, 11). Elementele încredinţării membrilor comunităţii le reiterează pe celea ale discipolilor lui Iisus: „- E viu. / - L-ai văzut? / - E viu. / - L-ai pipăit? / - E viu. / -A vorbit? / - E viu." (p. 227) vs. „Vedeţi mâinile Mele şi picioarele Mele, că Eu Însumi sunt; pipăiţi-Mă şi vedeţi că duhul nu are carne şi oase aşa cum Mă vedeţi pe Mine că am." (Luca, 24, 39). Mirarea, bucuria şi neîncrederea hawaienilor se cer a fi lămurite de către înviat prin acelaşi ultim argument: prinţul Lohiau: „M-am ridicat cu foamea morţilor." (p. 228) vs. „Şi lor, celor încă necrezând de bucurie şi minunându-se, El le-a

1 *Sfânta Evanghelie după Luca* în *Noul Testament* în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediţie jubiliară a Sfântului Sinod, Tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortorisită după *Septuaginta*, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001. Toate trimiterile la *Biblie* ale prezentului studiu se vor face la această ediţie.

zis: «Aveți aici ceva de mâncare?»" (Luca, 24, 41). Însă şi aici este introdusă explicit exprimarea necesității universului profan de a se încredința periodic cu privire la autenticitatea învierii divinului: „Pricepui că din când în când trebuia să se arate mulțimii, spre a o încredința că este viu." (p. 231). Credința muritorului profan în logica miraculoasă a unui eveniment sacral este, din nefericire, limitată şi necesită, ritmic, impulsuri regeneratoare. Omul contemporan pare incapabil de a se integra necondiționat sacrului.

Învierea miraculoasă – sau nu – a prințului Lohiau marchează prilejul exprimării esenței teofanice a romanului, prin polemica dintre recentul înviat şi narator. Conform logicii prințului hawaian, care, paradoxal, pare a fi vocea biblică în dispută, orice acceptare de facto a unei învieri a omului presupune intrinsec recunoaşterea valențelor şi prezenței sacrului: „Până acum încă nu s-a auzit ca un om să fi înviat prin însăşi puterea lui. Nici Iisus Hristos. / (…) / - Se spune că Dumnezeu l-a înviat." (p. 230). Or şi în cazul prințului s-a petrecut un fenomen similar învierii lui Lazăr, fapt de care altețа sa este pe deplin conştientă: „... cred că, dacă nu înviam la timp, aş fi început să putrezesc." (p. 228). Aparent este o polemică pentru acceptarea sacrului ca omnipotent şi încă prezent. Dar aici intervine incertitudinea anxioasă a prințului, prin care se exprimă incertitudinea funciară tuturor personajelor: care este ontologia unui înviat, entitate ce nu este nici moartă, nici vie?: „Un om viu îşi cuprinde ființa între naştere şi moarte. El trăieşte cu toate drepturile şi datoriile vieții. Odată cu moartea însă, ele încetează şi trec pe seama altora. Ce se întâmplă însă cu un înviat? Care e starea lui civilă?/…/Dacă despre starea lor de dintre naştere şi moarte se ştie câte ceva, despre viața lor de după înviere nu se mai ştie nimic. Ce se mai ştie despre Lazăr după ce domnul său l-a scos viu din mormânt? Ce s-a ales de el după aceea?" (p. 230). Şi astfel învierea dobândeşte o receptare paradoxală, necunoscutul ei terifiază, neliniştea ontologică determină problematizarea a înseşi verosimilității şi autenticității unei a doua existențe: „Nu ți se pare că sigură este numai întâia viață? Cea de a doua devine atât de incertă, încât adevărul ei păleşte până la dispariție." (p. 230). Or neîncrederea în viața de după moarte înlătură principial şansa mântuirii şi astfel dobândim o explicație a supliciului suportat de străinii din Kipukua: sufletele lor nu pot învia post mortem şi nu se pot mântui din necredință.

Prințul Lohiau îşi exprimă teama față de „adevărul cutremurător" al învierii, pe care nu îl înțelege şi care îl copleşeşte prin insolitul său, sugerând că o recuză şi că preferă chiar statutul cert al morții, lipsit de mari ambiguități,

sigur şi inerent, față de cel incomprehensibil al învierii: „Moartea se întâmplă în curgerea firească a lucrurilor, pe când învierea e un fapt cu totul excepțional. (…) Se pare că noi avem o imagine mult mai limpede asupra vieții de după moarte decât asupra aceleia de după înviere." (p. 230). Regretul prințului de a fi înviat este indubitabil, ar fi dorit să fi murit şi atât, sau, mai grav, să nu fi murit şi înviat niciodată, eterna himeră, ceea ce îl descalifică de la perspectiva mântuirii. Pentru o clipă în acest context şi naratorul este tentat de a-şi afla moartea şi învierea într-un trecut mult mai îndepărtat decât straniul episod din Bloomfield, anume claustrarea îndelungată dintr-o închisoare din plaiul natal, România: „Oare încarcerarea unui om nu înseamnă moarte? Şi, dacă e aşa, nu cumva eliberarea lui târzie echivalează cu o înviere din morți? Să fie viața de după aceea atât de incertă, încât?…" (p. 231).

Incertitudinea devine astfel prolifică şi plurivalentă: nu doar că protagoniştii sunt nelămuriți cu privire la statutul învierii şi al înviatului, până la a le recuza, dar nu reuşesc să descifreze nici originea şi natura morții: „Caut începutul şi nu sunt în stare să dau de el. Căci, oricum, o înviere începe cu o moarte. Dar are moarte un început? Dacă viața se naşte dintr-o altă viață, care e obârşia morții? Din ce se naşte ea? Şi când?" (p. 233). Am relevat în capitolul de față cum majoritatea personajelor romanului împărtăşesc un statut sigur de mort, dar şi de înviat, fie el exprimat literal sau figurat. Pe de altă parte ambiguitatea profundă şi labirintică a perceperii originii şi sensului acestui statut tindea să cantoneze interpretarea într-un eşec al soluționării: dacă, alternativ, se pot susține ambele variante prin excludere reciprocă sau nici una prin problematizare excesivă, atunci care este natura alegorică a actanților romaneşti? Prințul Lohiau oferă, printr-un aparent sofism retoric, o soluție plauzibilă, dar încă nesigură: „Nu cumva de-abia prin înviere am murit?" (p. 240). În lumina finalului de roman este exact răspunsul care li se va oferi tuturor actanților acestei derutante funcții romaneşti şi existențiale, mai puțin naratorului, pentru care propria moarte şi înviere vor rămâne şi post-diegesis „... un sfâşietor semn de întrebare, al unei imense incertitudini." (p. 241).

Să relevăm finalul alegoric apoteotic al istoriei. Vulcanul erupe şi neantizează totul, deopotrivă pe străini şi Kipukua: „Coloana vulcanului se poticnea la poarta cerului, lățindu-se peste margini (…) De din deal de crâng, de sub o râpă neagră pământul căscase o gură de foc şi un torent de lavă incandescentă îşi făcuse albie prin crângul de lehua, prăpădindu-i frumusețile." (p. 254). Valeriu Anania desăvârşeşte alegoricul prin parafrazarea,

în conformitate cu propriul univers romanesc, a sfârşitului apoteotic al *Sfintei Scripturi*, *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul*: „Şi marea i-a dat pe morţii cei din ea, şi Moartea şi Iadul i-au dat pe morţii pe care-i aveau; şi au fost judecaţi, fiecare după faptele lor. / Apoi Moartea şi Iadul au fost aruncate'n iezerul de foc. Aceasta e moartea cea de-a doua: iezerul de foc. / Şi dacă cineva n'a fost găsit scris în cartea vieţii, aruncat a fost în iezerul de foc." (*Apocalipsa*, 20, 13-15); „Cât despre cei fricoşi şi necredincioşi şi spurcaţi şi ucigaşi şi desfrânaţi şi vrăjitori şi'nchinători la idoli şi toţi cei mincinoşi, partea lor este'n iezerul care arde cu foc şi cu pucioasă, care este moartea cea de-a doua." (*Apocalipsa*, 21, 8). „Şi tot ce fusese insulă a fugit, şi munţii nu s'au mai aflat." (*Apocalipsa*, 16, 20). Într-adevăr, pentru străinii din Kipukua, vinovaţi de culpe multiple, dar în special ale necredinţei, imprecaţiei şi profanării, învierea a presupus o neaşteptată transsubstanţiere, anume nu mântuirea în lumina sfinţeniei originare, ci neantizarea în cea de a doua moarte. Singur naratorul anonim, cuprins de „o tristeţe de moarte" (p. 254), rămâne martor problematic al Apocalipsei şi îşi strigă, lăuntric, deznădejdea unei covârşitoare predestinări: „… nimeni nu mă întrebase cine sunt şi cum mă cheamă." (p. 254). Să ne reamintim o replică pasageră, aparent pur incidentală: „E omul lui Dumnezeu, îi spuseseră ei (...). De unde ştiau ei că aş fi omul lui Dumnezeu?" (p. 206). În lumina unei mărturisiri de credinţă a eroului, care refuzase cu obstinaţie acceptarea oricărei învieri ocazionale, cu o excepţie definitorie („… cred într-o înviere de obşte, când toţi ne vom ridica din morminte sub trâmbiţa arhanghelului.", p. 230), precum şi în lumina întregii interpretări putem releva, post diegesis şi alegoric, răspunsul, lămurindu-i anonimatul: „Şi eu, Ioan, sunt cel ce ce-am auzit şi-am văzut acestea." (*Apocalipsa*, 22, 8).

În logica interpretării alegorice a romanului *Străinii din Kipukua* am relevat statutul ontologic al actanţilor, acela al înviaţilor întru moarte, îndelungata lor expectativă într-o incertitudine difuză explicându-se prin inconştienta, dar inerenta adăstare întru revelarea Judecăţii de Apoi. În acest context un singur aspect al alegoriei se mai cere lămurit: acela al naturii *toposului referenţial*, cărui tărâm îi aparţine, în fond, Hawaiul şi Kipukua. Aparentă antecameră a morţii, posibil pasaj de trecere către o a doua existenţă, prezumat spaţiu al învierii: „- Spaţiu al învierii!… După ce-ai apucat să mori o dată, orice spaţiu al învierii e o amăgire spre o nouă moarte, o antecameră ceva mai împodobită şi cu ceva mai multă iluzie de fericire. Atâta vreme însă cât există iluzia, există şi fericirea prezumată…" (p. 50) afirmă domnul Martin, lămurind sintetic şi alegoric statutul spaţiului în

care gravitează protagoniştii, precum şi premoniţia referitoare la destinul final al acestora.

Teoreticianul francez Jean-Jacques Wunenburger, extrapolând cercetările lui Gaston Bachelard, Mircea Eliade şi Gilbert Durand, oferă un ansamblu de studii deosebit de instructiv consacrat puterii imaginaţiei, atunci când aceasta se înrădăcinează în profunzimile unei creativităţi mitice[1]. El consideră că, dacă imaginarul este, cel puţin în parte, sprijinit pe o funcţie simbolică, putem să înţelegem de ce imaginile ne învaţă despre real, uneori, mai mult decât realul însuşi. În acest sens un întreg capitol al studiului său imagologic este dedicat reveriilor insulare[2], simbolistica insulei şi imaginea asupra acestui topos referenţial indicând repere sigure de descifrare a funcţiei îndeplinite de arhipelagul Hawaii în romanul prozatorului român Valeriu Anania. Se impune de la bun început constatarea că peisajele insulare fac parte din elementele primordiale ale atlasului imaginar, dar mai ales observaţia asupra reprezentării ambivalente a acestor peisaje, „… care oscilează între valorile paradiziace şi cele infernale, între lumină şi tenebre."[3]. Aceasta corespunde perceperii ambigue şi inconstante a Hawaiului de către personaje şi mai ales de către cititorul romanului, între prezumţia edenică şi sugestia thanatică.

Pentru narator Hawaiul corespunde primeia dintre aceste două valenţe, sfinţenia originară. El are reminiscenţele de odinioară, când era parte din acest originar, martor al istoriei mitice hawaiene, moolelo, parte a sacrului: „… mi se făcu dor de insula Niihau, pe care n-o mai văzusem din vremuri imemoriale, când poposisem pe ea, minuscul, împreună cu zeiţa Pele, doamna de mai târziu a focului vulcanic." (p. 31); „Demult, din vremuri imemoriale, nu mai văzusem un crater la faţa mării…" (p. 48). Primul personaj alături de care îşi aminteşte să fi existat este zeul Wakea, bătrân şi cumplit, al cărui somn „... i se bântuia de strigoii acelor îndepărtate începuturi când totul în lume fusese răsturnare şi primenire." (p. 32). Geneza universului este şi o premoniţie a sfârşitului său, de la finele istorie romaneşti, un eventual nou început. În craterul Kelauea, în marea insulă Hawai îl întâlneşte pe „Ailaau, zis Mâncă-Lemne, sălăşluit acolo de la începuturile acelei lumi." (p. 56). Ailaau crease insula Hawai dintr-un lac originar, propriul lui sălaş,

1 Jean-Jacques Wunenburger, *Viaţa imaginilor*, în româneşte de Ionel Buşe, Cluj. Editura Cartimpex, 1998.

2 *Ibidem*, pp. 100-116.

3 *Ibidem*, p. 100.

printr-o erupție telurică. Întreaga sa nostalgie a originilor primordiale se înscrie în logica unei prime semnificații a insulei: „Insula se întâlnește mai întâi ca prototip al perfecțiunii primei vârste a lumii, ca simbol al originii pierdute."[1]. Dar interesant că în opinia domnului Martin atmosfera acelui început de lume era următoarea: „Era o liniște și o pace de sfârșit de lume." (p. 56). Confuzia începutului cu sfârșitul se repetă în roman și are dublu rol: de anticipație a dezastrului final, dar și de sugerare a unui etern posibil nou început. De aici încep însă și trimiterile către geneza biblică: „Cât despre Ailaau, în ziua lui cea de a șaptea, se odihnea…" (p. 57).

În prezent naratorul crede că identifică în arhipelag crâmpeie nealterate ale acelei origini: „Îi cătam pe hawaienii înșiși, stăpânii primordiali ai insulelor…" (p. 14). Niihau, Insula Interzisă străinilor „... a devenit refugiul băștinașilor habotnici, cu viața spânzurată în netimp." (p. 35). Aceștia „... se întâlneau cu zeii în viersul vechilor balade și trăiau cu ei laolaltă, dincolo de timp și de hotare." (p. 35). Întrucât absolut nici un protagonist nu are acces la acea insulă, naratorului i se pare a dobândi acces la originarul peren printr-o alternativă: în Hanaleia domnul MacBrown „... are o colecție de hawaieni naturali în ostrovul Kaulakahi." (p. 106). Surogatul va fi, în cele din urmă, o dezamăgire pentru narator, miraculosul fiind susceptibil a fi substituit doar de straniu în universul prințului Lohiau.

În acest mod se pregătește contextul pentru considerarea Hawaiului drept alegorie a Edenului originar. Desigur, percepția spațiului edenic este diferită pentru protagoniști, diferența de nuanță perceptivă derivând din imaginarul escatologic, cel care anticipează scopurile ultime ale vieții. Astfel, „... paradisurile promise, ca destinație viitoare a sufletelor bune sau drepte, sunt frecvent insulare. (…) Paradisul poate fi atins fie prin mijloace terestre, urmând drumul drept sau ascendent, care se bifurcă în câmpia Purgatoriului, așa cum amintește Platon, fie pe cale maritimă, pentru a ajunge la celebrele insule ale Preafericiților, cântate în întreaga antichitate, similare câmpiilor Elizee."[2]. În această logică acordăm Hawaiului romanesc statutul de Purgatoriu, vag prezumat spațiu al Preafericiților, resemantizat antinomic de o serie de protagoniști. Domnul Martin reiterează desemantizarea „spațiului învierii", al „fericirii prezumate", iluzorii: „… așteptăm izgonirea dintr-un rai care se arată întotdeauna a fi de partea șarpelui." (p. 52), ceea ce în cazul său și nu numai se va și întâmpla. Aflând că în Hawai șarpele este un animal

1 *Ibidem*, p. 104.

2 *Ibidem*, pp. 104-105.

necunoscut, neconsemnat nici de literatură, nici de memoria colectivă, naratorul ajunge la percepția personală a arhipelagului: „Ar însemna, deci, că Hawaiul e singurul petic de pământ care s-a sustras blestemului biblic. Un paradis în supraviețuire." (p. 62). Evident, David Stevenson are o atitudine nuanțată: „Se spune, totuși, că Hawaiul e paradisul pe pământ. (…) Este, dar nu-l putem duce." (p. 62). Are singur conștiința premonitorie că lui nu-i va fi sortit să adaste etern în spațiul edenic. Diana Kowalski se înscrie în logica tuturor celorlalți: „- Domnul Martin îmi spune deseori că trăim într-un paradis care se arată întotdeauna a fi de partea șarpelui." (p. 95). Domnul MacBrown se străduiește de asemenea să creadă că ființează într-un spațiu predestinat: „… pe aici nu au existat niciodată șerpi. Sau poate că au existat, dar din paradisul acesta a fost alungat șarpele și în el a rămas omul." (p. 167). Singurul om cu adevărat pur în acest paradis în destrămare este naratorul, care are o intuiție inconștientă a sorții rezervate spațiului învierii. Ascultând un macabru episod al moolelo mitic hawaian, eroul meditează inocent, generalizând faptul particular: „Era greu de crezut că într-un univers atât de pur se puteau petrece întâmplări odioase, ca aceea pe care o ascultam eu acum…" (p. 172). Receptarea sceptică a perfecțiunii edenice a arhipelagului se înscrie în logica semnificației derivat-secundare a insulei: „Mitemul insulei fericirii face să se audă, în interstițiile sale, zgomote de fond disonante, simptomatice pentru alunecările de sensuri și de valori, care pot merge până la a da naștere unui imaginar sumbru și angoasant al insulei."[1].

Kipukua, așezat la poalele vulcanului Kelauea este un orășel netrecut pe hartă, sugerând un tărâm abscons, inițiatic, aflat în afara logicii cotidiene. Valențele acestuia devin evidente prin însăși denumirea sa: „Știți ce este Kipukua? Exact ce-i spune numele: o insulă de pământ verde în mijlocul unui câmp de lavă." (p. 93), și explicite o dată cu prima impresie asupra sa formulată de narator: „… Kipukua părea un Hawai în miniatură, un paradis sustras blestemului biblic, supraviețuitor în dușmănia pământului." (p. 115). Iar Kipukua adăpostește crângul de lehua, unde eroul are revelația edenică autentică, o posibilă revelație hierofanică personală. Dispunerea concentrică a insulei Hawai în arhipelag, a orășelului Kipukua în insulă, a crângului de lehua în proximitatea orășelului și a arborelui ulu, metamorfozat în templu al pustnicei, în mijlocul crângului nu este lipsită de o anume simbolistică sacrală: „Centrul insulei concentrează, de la început, o intensă sacralitate

1 *Ibidem*, p. 108.

a spațiului şi serveşte ca loc de refacere a forțelor hierofanice (simbolizat, în special, de amplasarea, în locul respectiv, a unui munte, *a unui arbore sau a unui templu*)…"[1]. Însă nu trebuie să omitem simbolistica ambiguă a templului arborelui ulu, care atrage fascinant energiile şi destinele tuturor, fără însă a le oferi certitudini şi ataraxie, ba dimpotrivă, până la sugestia unui ritual erotic nefiresc profesat acolo de sacerdotul feminin: „Cu cât centrul sacru afirmă plenitudinea lumii, cu atât insula utopică retrage lucrurilor matricea lor existențială şi le suspendă într-un fel de indeterminare şi neutralizare. Centrul utopic nu mai e decât un ecran opac, de o perfecțiune glacială."[2]. Iată o altă posibilă interpretare, mitico-imagologică, a eşecului ontologic al universului romanesc. În această lumină interpretativă identificăm simbolistica mării, cea care oferă refugiu şi salvare prezumată unicului supraviețuitor al istoriei: „Marea care separă, de exemplu, călătorul de insulă, devine spațiu de metamorfoze, iar navigatorul şi corabia sa devin mediatori, figuri psihosomatice ce asigură legătura între lumi separate."[3]. Naratorul suspendat incert în luntre în mijlocul valurilor după extincția arborelui ulu, al centrului sacru opac şi indeterminat, pare a dobândi, o dată în plus, valențele unei autentice relaționări la sacru a profanului, la mântuire a sufletului înviat, la certitudine ontologică a identității ambigue.

Orice grilă de interpretare am aplica toposului romanesc, nu vom putea eluda încadrarea în semnificația imaginară fundamentală a insulei: „Dacă insula reprezintă, astfel, punctul final al unui itinerar de transmigrare sau de strămutare a sufletelor, ea serveşte, în acelaşi timp, şi ca punct de trecere între pământ şi cer, între lumea oamenilor şi cea a zeilor."[4]. În această viziune insula se arată, şi în romanul lui Valeriu Anania, mai degrabă un peisaj interior, cunoscut anterior şi chiar independent de perceperea sa directă ca fragment al realului. Insula este astfel o formă arhaică, arhetipală, mai puțin fragment de contingent cât spațiu mintal, imaginar. O alegorie în sine, sau, cel puțin element simbolic al unei mai ample alegorii.

Critica literară a observat într-un caz singular caracterul impropriu şi dezavuant al demersului străinilor din Kipukua: „E vorba pur şi simplu de pofta umană de viețuire, de viscerala inacceptare a morții, de irepresibila dorință de a o eluda. E vorba de himera «tinereții fără bătrânețe şi a vieții

1 *Ibidem*, p. 106.

2 *Ibidem*, p. 112.

3 *Ibidem*, p. 107.

4 *Ibidem*, p. 106.

fără de moarte»"[1]. Explicația se susține şi prin critica psihanalitică a lui Freud: „Inconştientul nostru refuză şi azi, ca şi odinioară, orice reprezentare a faptului că suntem ființe muritoare. Teama de moarte dictează o atitudine ambivalentă: credem că vom supraviețui morții (religiile ne promit nemurirea) şi, cu toate acestea, moartea rămâne inamicul supraviețuitorului şi îl însoțeşte în noua lui existență. Stafiile şi fantomele reprezintă această ambiguitate şi trezesc sentimentul de neliniştitoare stranietate în toate confruntările noastre cu imaginea morții."[2]. Prin aceasta se poate explica deopotrivă statutul spațiului învierii, toposul romanesc referențial, având calitate iluzorie, de himeră, Vale a Plângerii, precum şi raportarea inadecvată la existență şi post-existență a actanților. De aici, indirect, şi analogia cu semnificația basmului românesc: în ambele istorii ființarea deviantă, nefirească, precară şi iluzorie este sortită sancțiunii divine care o va proiecta în neant. Către final şi naratorul intuieşte, terifiat, dualismul spațiului în care ființează provizoriu: „… această insulă cu dublu hotar, unde umbra lucrurilor e mai puternică şi mai stăruitoare." (p. 245). Umbra, partea esențială a ființei, se va pierde într-o a doua escatologie, nesemnificantă pentru toți străinii din iluzoriul spațiu edenic, cu o singură excepție: a celui care este învestit cu încredere divină, consacrat, mântuit şi inițiat să fie martor şi să povestească finalul apocaliptic.

Fontanier, ultimul mare retorician francez oferea următoarea definiție a alegoriei: „Alegoria constă într-o propoziție cu două înțelesuri, având în acelaşi timp un sens literal şi unul spiritual."[3]. Sensul spiritual pe care ne-am străduit să îl relevăm în studiu de față este acela teologic al Judecății de Apoi din *Sfânta Scriptură*, presupunând etapele morții şi ale învierii, precum şi expectativa mântuirii. Oferim însă un text al autorului însuşi care ne determină să considerăm că, paradoxal sau nu, Valeriu Anania scrie, în fond, la rândul său, o Apocalipsă, dacă luăm în considerare etimologia şi semnificatul originar al acestui semem, modificat ulterior de istoria limbii şi culturii. Referindu-se la textul literar al Sfântului Ioan Teologul, IPS Bartolomeu notează: „Scrierea îi aparține genului numit apocaliptic, ilustrat în principal de profetul Daniel, dar destul de cultivat şi în primul secol al erei creştine. În epocă, înțelesul mai exact al cuvântului grecesc **apokalypsis**

1 Al. Paleologu, *Du-te vreme, vino vreme!*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, II, Bucureşti. Editura Eminescu, 1982, p. 10.

2 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 297.

3 Apud Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 82.

desemna acțiunea de a dezvălui, a da la o parte vălul care acoperă tainele lui Dumnezeu. Ca atare, şi Apocalipsa Sfântului Ioan, deşi inspirată, foloseşte toate mijloacele şi procedeele genului, precum aproximația (ambiguitatea artistică), hiperbola (exagerarea, supradimensionarea), fantasticul, pseudonimia (substituirea de nume proprii, relația **nomem-cognomem**), dar mai ales simbolismul (al culorilor, al pietrelor şi în primul rând al numerelor)"[1]. Romanul autorului foloseşte la rându-i toate mijloacele şi procedeele genului apocaliptic: ambiguitatea artistică, fantasticul, hiperbola, relevate în această ordine în primele trei capitole ale studiului de față. Un ultim aspect care se cere clarificat este acela al pseudonimiei, relația nomem-cognomem, problemă ce va fi interpretată în ultimul subcapitol, *Identitatea personajului*.

Identitatea personajului

Adrian Marino, în studiul său despre *fantastic* concluziona asupra recurenței acestuia într-un text literar printr-o schemă logic-deductivă antinomică: „Situația tipic fantastică: *întrebare aşteptată, dar nepusă, deci suspendată=abținere sau refuz al semnificației=fantastic*. Fiindcă nu există nici o întrebare, nici răspuns, fantasticul rămâne suspendat, impenetrabil. Invers, *întrebare pusă şi răspuns găsit=semnificație acceptată=mister elucidat=fantastic suprimat*."[2]. Romanul lui Valeriu Anania se încadrează întru totul în cel de-al doilea silogism al exegetului român, dobândind astfel un argument în plus prin intermediul căruia ne vedem nevoiți a încadra produsul literar într-o deconstrucție polifonică a fantasticului. Şi aceasta întrucât întreaga istorie romanescă se configurează în funcție de o întrebare esențială: „Cine sunt eu? Cine sunt? (…) acea întrebare fără de sfârşit şi fără de răspuns, care începuse prin a fi a unui individ şi sfârşea prin a fi devenit colectivă." (pp. 59-60). Reluată obsesiv, cu mici variațiuni pe temă fixă – „Cine eşti tu? / Întreba fără să aştepte răspuns." (p. 155) – este un laitmotiv şi un pretext pentru a construi un răspuns dezvoltat în subtext, prolix datorită conotațiilor multiple, dar a cărui semnificație,

1 IPS Bartolomeu, *Introducere la Apocalipsa Sfântului Ioan* în *Noul Testament* în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediția citată, p. 1752.

2 Adrian Marino, *op. cit.*, p. 684.

finalmente acceptată în ceea ce-i priveşte pe toți protagoniştii, misterul este elucidat şi dobândim o certitudine, marcată de o unică aparentă excepție: identitatea naratorului.

Critica literară a relevat cu prisosință motivul identității ca funciar romanului, în acest sens oferindu-se o soluție, unanim acceptată, a depăşirii impasului retoric: originarul. „Identitatea pură, nealterată, se află la nivelul rădăcinilor ancestrale şi clarificarea ei deschide accesul la miraculoase latențe."[1]. Sensul fundamental este relevat de poate cel mai atent recenzent al romanului: „Drama crizei de identitate poate fi depăşită prin întoarcerea la rădăcină."[2]. Vom lua în considerare în subcapitolul de față şi studiul Juliei Kristeva asupra naturii existențiale a străinului pentru a încadra şi identifica explicit formele de manifestare ale stranietății identitare a străinilor din Kipukua. Şi nu întâmplător exegeta remarcă acelaşi aspect sensibil al statutului străinului, explicându-i însă şi valențele: „Cu toții îl ştim pe străinul care supraviețuieşte întors cu fața către țara pierdută a lacrimilor sale. Îndrăgostit melancolic de un spațiu pierdut el nu-şi găseşte, de fapt, alinarea pentru că a abandonat un timp. Paradisul pierdut este un miraj al trecutului pe care nu îl va mai putea regăsi niciodată."[3].

Am relevat în subcapitolele precedente nostalgia naratorului după rădăcinile sale etnice, dorul țării natale şi al acelei pierdute biografii, precum şi dorința de a afla în universul proaspăt descoperit originarul absolut. Vom analiza acum atitudinea celorlalți protagonişti ai acestui univers. Diana Kowalski îi mărturiseşte eroului: „- Desigur, să ne întoarcem la rădăcini, confirmă ea. Dacă mai e posibil. / (…) / - Dacă rădăcinile ne mai primesc. Sau dacă mai avem tăria întoarcerii." (p. 34). La rândul ei o dezrădăcinată, din insula Niihau, Insula interzisă străinilor, are intuiția că o dată abandonat spațiul matrice al existenței proprii recuperarea acestuia este o himeră: „… nimeni din cei plecați de pe Niihau nu se mai poate întoarce, nici măcar în amintire." (p. 35). Trecutul primordial şi genuin al existenței nu mai poate fi reconfigurat autentic nici măcar la nivelul imaginarului, preteritul rămâne o dimensiune consumată şi irecuperabilă față de care tu însuți nu vei pute fi decât un etern înstrăinat. Atenționată de narator că în acest utopic drum al recuperării paradisului pierdut există riscul de a nu se mai putea întoarce la starea prezentă, pierzându-se în căutare, Diana îi răspunde: „Ce numeşti

1 Sultana Craia, *op. cit.*, loc. cit.

2 Dumitru Micu, *op. cit.*, loc. cit.

3 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 275.

dumneata întoarcere? Drumul de-acolo până-aici? Sau cel de-aici până acolo?" (p. 43). Opțiunea femeii este unidimensională: prezentul este lipsit de semnificație, desemantizat existențial în absența recuperării originarului privit ca unic sens direcțional al ființării. Extrapolând, Diana exprimă metaforic confuzia sfârşitului cu începutul şi îşi preconizează inconştient opțiune pentru moarte. Dobândirea somnului monadic echivalează, în fond, cu recuperarea mormântului existențial, care poate fi – sau nu – virtualitate a redevenirii: „… eu mă voi aşterne, sper, adâncului ancestral şi-mi voi răscumpăra străinătatea, regăsindu-mă." (p. 92).

Coborând cu domnul Martin în vulcanul submarin Hanauma, naratorul îşi exprimă precaut aceeaşi grijă a asigurării întoarcerii în prezentul existențial: „… oxigenul din rezervor îmi este de ajuns pentru calea înapoi, chiar dacă pe aceasta o bănuiesc mai anevoioasă." (p. 54). Dimpotrivă, companionul se abandonează total „universului abisal al Hawaiului" (p. 47). Domnul Martin reiterează aceeaşi nostalgie a Dianei: „Reintegrare? Nu există decât o singură reintegrare, în pământul patriei care te-a dat lumii (…). Ar exista o posibilitate ca o stramă să fie dusă de vânturi dintr-un răsărit în altul, până deasupra patriei mele însetate de ploaie şi să-i restituie pământului ceva din ființa fiului rătăcitor, ceva din trudita lui cenuşă…" (pp. 89-90). Fraza va fi repetată întocmai la finele istoriei romaneşti, înaintea morții (p. 248). David Stevenson, a cărui origine etnică este incertă, se refugiază la rându-i într-un trecut candid al existenței proprii, copilăria, atunci când i se cere să-şi lămurească obârşia: „Prin gura pruncului se rosteau începuturile, gângureau izvoarele, zvâcneau rădăcinile." (p. 161). Fără îndoială incertitudinea identității etnice a rădăcinilor individului îşi află ilustrare în diegesis cu prilejul colocviului de antropologie din San Diego, unde participanții constată cu anxietate că nu se mai pot autodefini: „Domnea peste ei un fel de tristețe a rădăcinilor primare, pe al căror trunchi se făcuseră prea multe altoiuri crescuseră altele, aşa încât coroana de deasupra nu mai era în stare să exprime un anume soi de copac (…). Unii se refereau mai degrabă la încrucişarea dementă a mai multor specii animale sau vegetale, în a căror descendență nu mai putea fi recunoscută nici una din speciile originare, şi cu atât mai puțin întâia pereche." (p. 59).

Acest prim nivel de lectură al originii identitare este pur formal, el servind ca sens literal, explicit, al unei problematici mult mai semnificative. Trăind nostalgia originarului pierdut ireversibil, dar şi himera de a-l recupera în prezent, personajele universului romanesc îşi vor afla o identitate

primordială, mitică, pe care se vor strădui să o resusciteze, reiterând ipostazele şi evenimentele mitologiei hawaiene, *moolelo* factual. Desigur, este de luat în considerare şi perspectiva conform căreia ele îşi descoperă arhetipul autentic şi astfel vor dobândi mântuirea identitară şi liniştea ontologică. Critica literară a relevat această receptare a procesului edificării identitare, față de care însă ne exprimăm unele rezerve: „Insul istoric se încadrează în arhetip. Asta vor, fără îndoială, să simbolizeze morțile şi resuscitările (…). Pe măsură ce se descoperă (…) ele dobândesc, prin luarea în posesie a naturii proprii, «puteri», se instalează în sacralitate. În făpturile lor perisabile se deşteaptă arhetipurile veşnice."[1]. Deşi romanul lui Valeriu Anania este un fascinant labirint al identităților arhetipologice mitice transsubstanțiate în prezent, ne vom strădui să descifrăm paralelismele cât mai exhaustiv posibil, unele dintre personaje purtând chiar patru nume şi sugerând o cvadruplă identitate, doar una autentică.

Diana Kowalski, fiica lui Paciorek din Bloomfield, Minnesota are chiar şi astfel o identitate confuză: nu era fiica naturală a polonezului Paciorek, iar Kowalski era numele următorului tată vitreg, un armator bogat din Oklahoma. Despre tatăl ei biologic nu vom afla niciodată nimic, tocmai în ideea configurării unor biografii nebuloase. În Hawai Diana va susține că adevăratul ei nume este Niaulani (p. 33) şi că originile ei biografice au presupus copilăria în Niihau, Insula Interzisă străinilor, plaiul ei natal. Ficțiunea substituie, o dată în plus, realul, imaginarul ia locul factualului şi dobândim un prim exemplu de personaj aparent contemporan, dar care susține că aparține, în totalitate, straniului univers hawaian. Mai mult decât atât, se sugerează că realitatea prozaică desacralizată contemporană a determinat pierderea identității originar-autentice. Însă pentru a-şi conştientiza adevărata natură, Diana parcurge mai multe etape: degenerescența în Oklahoma: „… ființa mea lăuntrică a suferit o schimbare atât de adâncă, încât nu mă mai recunoşteam." (p. 38); revelarea unui dar neprevăzut, interpretarea la pian, prin care dobândeşte o nouă viață şi un nume, Anahola, ieşind din letargia proximă morții; renunțarea şi la această existență când a conştientizat că o dobândise prin sacrificiul de sine al maestrului ei îndrăgostit: „… s-a simțit deodată străină sau, dacă vrei, înstrăinată de ea însăşi, de propriile ei izvoare, de propria ei identitate". (p. 130). Toate acestea impun o constatare a naratorului: „… viața acestei femei cu o biografie atât de complicată şi – de ce nu? – incertă." (p. 139). Undeva

1 Dumitru Micu, *op. cit.*, loc. cit.

în această biografie s-a întâlnit cu David Stevenson, sub numele de Anahola, pe vasul Fiji, unde s-au iubit până la paroxism, la final sugerându-se că femeia a dispărut sub chip de şopârlă marină. Şi aici intrăm în mitologia hawaiană, cu precizarea că Diana=Niaulani=Anahola se identifică explicit ca Kiha-Wahina, Femeia-Şopârlă: „Numele meu adevărat e Kiha-Wahina, domnule, şi se traduce Femeia-Şopârlă." (p. 177). În mitologia hawaiană Kiha-Wahina l-a vrăjit, în insula Molokai, pe judele Moemoe şi l-a păstrat în aşternutul ei din peşteră până când omul a înțeles că iubeşte o femeie-şopârlă şi a părăsit-o, cu ajutorul zeiței Pele.

David Stevenson are ascendența biologică de asemenea confuză, altoire de irlandez orgolios şi hawaiancă frumoasă şi, deşi nu arată deloc a autohton, susține cu tărie că este hawaian: „Bănuiam că tocmai această veşnică tocmeală între ceea ce simțea el că este şi ceea ce nu părea să fie îl făcea nefericit şi-i cumpănea ființa pe pârghiile a două lumi atât de diferite." (p. 63). Se pare că în dorința de a-şi edifica identitatea originară David Stevenson reiterează excentricitatea biografică a Dianei, întrucât, în postura de primar al Kipukua poartă numele de Moemoe (p. 93), admis cu ostentație de fiica sa, Kaena: „Adevăratul său nume e Moemoe" (p. 138) şi purtat cu emfază de el însuşi pe cartea de vizită: „Moemoe Laanui, Meia la Kipukua" (p. 161). Povestirile erotice dintre Kiha-Wahina - judele Moemoe (p. 132) şi Anahola-David Stevenson (p. 163) sunt perfect identice, sugerându-se că astfel cei doi şi-au regăsit arhetipul şi l-au consumat mântuindu-se. Însă povestea mitologică închide şi finalul tragic al judelui Moemoe, ucis de judele Kou, care-i luase locul în răstimpul absenței sale din comunitate. Uciderea lui Moemoe şi învierea sa se petrec în crângul de lehua, pentru revenirea la viață soția acestuia, Haumeea, fiind înghițită de arborele ulu. Şi de aici deducem un raționament neaşteptat al îndârjirii lui David Stevenson de a distruge arborele ulu în prezent: crede că distrugându-şi mormântul îşi va putea demonstra dacă a murit şi înviat, vrea să-şi certifice, prin profanare, identitatea originară. Nesigur el însuşi cine este, crede că printr-o acțiune extremă fie îşi va înlătura mirajul ascendenței mitologice, fie va suporta consecințele unui sacrilegiu. În momentul în care arborele e tăiat, vulcanul izbucneşte peste Kipukua, fără însă a fi lămuriți care dintre necredințe a fost sancționată: cea mitologică sau cea prezentă?…

Kiha-Wahina, definită ca „mumă a cutremurului şi născătoare a tuturor lucrurilor nestatornice" (p. 132) sugerează prin însăşi natura sa că nu l-ar fi putu ține departe de soția sa pe judele Moemoe, întrucât aceasta, Haumeea,

e considerată „muma pământului şi născătoarea lucrurilor statornice" (p. 45). Simetria perfectă se impune şi mai departe, întrucât cele două fiice mitologice ale cuplului Moemoe-Haumeea, Pele şi Hiiaka, sunt de regăsit în prezent prin fiicele lui David Stevenson şi ale soției sale decedate, Unauna şi Kaena, astfel dobândind şi un alt paralelism, al concurenței acerbe în prezent dintre Unauna şi Diana=Anahola=Niaulani pentru prințul Lohiau, disputa reiterând duşmănia mitologică dintre Pele şi Kiha-Wahina, iscată o dată cu ajutorul hotărâtor acordat de Pele în fuga lui Moemoe din brațele Femeii-Şopârlă… *„De fiecare dată când un conflict se repetă, el este şi imitarea unui model arhetipal*"[1].

Şi celelalte personaje îşi află corespondențe arhetipale mitice. Domnul Martin pare o reîntrupare a zeului Ailaau, cel care inițial se adăpostise în vulcanul Kelauea şi ulterior într-un lac primordial al Hawaiului. Sugestia se impune încă de la refugiul fantasmagoric, dar „firesc" al domnului Martin în vulcanul subacvatic Hanauma, unde „ecoul" chiuiturilor sale e o carte de vizită: „- Ailaau! Ailaau!" (p. 55). Prințul Lohiau, descendent al prințului Kahele, pare a soluționa drama strigoiului mitic printr-o derutantă moarte şi înviere în prezent; Kuaana, guvernanta fetelor lui David şi ulterior pustnica inițiată într-un dans sacru pare a reface, tocmai prin acest ritual magic, destinul lui Hopoe, Stânca Dansatoare: „Toate dansurile au fost la origine sacre; cu alte cuvinte, au avut un model extrauman. (…) dansurile imită totdeauna un gest arhetipal sau comemorează un moment mitic. Într-un cuvânt, sunt o repetare şi, în consecință, o reactualizare a «acelui timp»."[2]. Hopoe, cea mai bună prietenă a Hiiakăi o inițiază pe fetiță în dansurile sacre, dar la revărsarea vulcanului e prinsă de lavă şi transformată în Stânca Dansatoare la malul mării. În prezent Kuaana o inițiază pe Kaena în aceleaşi dansuri sacre, în acelaşi crâng de lehua, însă pare-se că şi în tainele erotice, dobândind astfel un argument în plus al transformării ei în stâncă de lava vulcanică izbucnită la final de roman. Oricum, cu acest prilej Kaena impune o observație esențială pentru psihologia tuturor străinilor din Kipukua: „-Kuaana e ca Hopoe, mă corectă fata." (p. 123). Obsesia pentru o identitate cel puțin duală are o explicație chiar în text: „Ştiai că numele pe care-l poartă un om face parte din însuşi destinul lui?" (p. 161). Peste ani, diortorisitorul Bibliei notează infrapaginal, în contextul comentării *Sfintei Evanghelii după Ioan*: „În concepția limbajului semitic, numele este o realitate tot atât de

1 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 34.

2 *Ibidem*, p. 33.

concretă ca şi persoana care îl poartă."[1]. Coincidenţa este mai mult decât frapantă, argumentând o preocupare statornică a autorului. Dar dacă toată filozofia numelui se reduce la o simplă pseudonimie, la o substituire de nume proprii, aşa cum relaţia nomem-cognomem pare a se configura în roman, atunci identitatea protagoniştilor nu va dobândi niciodată un fond ontologic semnificativ, ci va pendula către o superficială mistificare sau autoiluzionare.

Din punct de vedere al străinilor din Kipukua cu siguranţă că demersul lor se încadrează în logica încadrării în arhetip. Însă această zbatere permanentă este exemplul unei dureroase incertitudini şi crize de identitate repetat exprimate. Niaulani afirmă despre Pele: „… în realitate voia să se descopere pe sine. De aici, sentimentul neîmplinirii." (p. 35), iar despre Ailaau alungat de Pele: „… spre a încerca să-şi trăiască un destin de împrumut." (p. 38). Aceeaşi Niaulani are şi intuiţia pericolului periplului existenţial sub repetat schimbate identităţi: renumele ucide numele, „a fi «cineva» înseamnă de fapt a deveni «nimeni»." (p. 42). Dobândirea cognomenului anulează individul. Domnul Martin e un om profund nefericit: „… destinul ne zădărniceşte nouă oamenilor cărările şi-şi râde de nefericirea noastră." (p. 48), încercând să-şi renege trecutul biografic în totalitate: „- Eu nu mai sunt acela." (p. 49), până la a friza neurastenia: „Unii-l credeau bolnav mintal…" (p. 44); „… eram gata să mă îndoiesc, asemenea oamenilor de pe muntele Pali, de sănătatea lui mintală." (p. 53); „Deci e nebun, îmi ziceam, un nebun de tipul celor care se sinucid spectaculos…" (p. 54); „… o glumă sinistră de care, totuşi, numai un nebun era în stare." (p. 55). Frenezia lepădării de sine determină o meditaţie a naratorului: „- Mă întreb dacă mai poate fi vorba de o sine a lui. Şi dacă da, care este cea adevărată?" (p. 76). Încercând să-şi fixeze destine discutabile, posibil de împrumut, străinii din Kipukua riscă să-şi piardă orice identitate şi să se anuleze ca ontologii, o altă interpretare a finalului apocaliptic al istoriei romaneşti.

Ei înşişi au, fiecare în parte, intuiţii ale discutabilului lor demers şi, din când în când, ezită: domnul Martin: „Ştii tu ce înseamnă să fii străin de propria ta viaţă? / (…) / Eu ştiu." (p. 144); „Parcă am juca drama unor crize de identitate, ha, ha, auzi ce dramă stupidă!" (p. 155). Accentele nevrotice, onirice sau iluzionările pot fi determinate tocmai de lupta acută între un subconştient lucid şi un conştient fals autoimpus. Dorind cu ardoare să fie cineva anume, protagoniştii intuiesc periodic faptul că riscă să devină nimic.

1 Bartolomeu Valeriu Anania, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediţia citată, p. 1559.

Între agonie şi extaz raportările candide la încadrarea în arhetip sunt replici izolate, stringente şi în dezacord cu nevroza generală. Kaena, cea mai tânără dintre personaje, pare şi cea mai senină: „Şi ce poate fi mai interesant decât să te descoperi pe tine însuţi?" (p. 217). „Formula lui Rimbaud, «Eu este un altul» nu era numai mărturisirea fantomei psihotice bântuind poezia. Vorbele anunţau exilul, posibilitatea sau necesitatea de a fi străin şi de a trăi în străinătate, prefigurând astfel arta de a trăi a unei ere moderne, cosmopolitismul celor sfâşiaţi de vii (…). Identitatea dedublată, caleidoscop de identităţi: putem, oare, să fim pentru noi înşine un roman-fluviu fără a fi socotiţi nebuni sau falşi?"[1]. Paradoxal, Rimbaud şi Julia Kristeva teoretizează destinul străinilor din Kipukua ai prozatorului român: înstrăinaţi şi conştienţi ei înşişi de înstrăinare, aceştia se zbat nu să devină ei înşişi, ci un altul, care nu îi mai reprezintă cu adevărat, şi astfel se sfâşie de singuri, se consumă discordant în nevroză şi lipsă de autenticitate existenţială. Coincidenţa constituie un argument suplimentar al profundei modernităţi a operei în discuţie, Valeriu Anania realizând aici cea mai autentică sincronizare a literaturii sale la fenomenologia culturală contemporană. Scriitorul se relevă actual atunci când abandonează canonul clasicismului, înfruntând tiparele muabile şi maleabile. Ca formă, dar mai ales ca fond, romanul său pare a se constitui în segmentul cel mai redutabil al operei scriitorului, dacă ne referim la încadrarea în complexul orizont de aşteptare al postmodernităţii culturale.

Subiect al unei transsubstanţieri prin reanimare problematică, prinţul Lohiau este cel care dobândeşte în cea mai mare măsură conştiinţa precarităţii existenţiale: „Ştiu ce am fost, dar nu am siguranţa a ceea ce sunt. Şi a ceea ce va să fiu de acum înainte. Cred că e o mare nefericire să învii înainte de vreme. Ce poate fi existenţa unui om fără biografie?" (p. 231). Odată abandonată o biografie certă, devii străin şi faţă de tine însuţi, posibilitatea de a te regăsi denumindu-se, himeric, fata morgana. Liberul arbitru exercitat impropriu se constituie în preambul al propriei extincţii: „Ah, nu libertatea are preţul cel mare, ci încredinţarea că în ea rămâi tu însuţi, că nemarginile ei nu te risipesc în nefiinţă." (p. 223). Iar statutul cel mai dezarmant este acela al provizoratului imponderabil nedeterminat: „Când eşti risipire (…) încetezi de a mai fi tu însuţi şi pluteşti aşa, între fiinţă şi nefiinţă (…) şi nu ştii dacă te mai poţi aduna şi spaimă mare te cuprinde şi nimic nu e mai chinuitor decât spaima în nemarginile libertăţii…" (p. 233). Experienţa prinţului Lohiau

1 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 278.

este cea mai veridică expresie a neliniştii anxioase a tuturor străinilor din Kipukua, situaţi într-o carceră a ilimitării dintre ipostazele existenţei, fiinţă şi nefiinţă. David Stevenson, caracterizând rătăcirea existenţială a prinţului, trasează trăsăturile tuturor celor implicaţi în istorie, rezumând alegoric evenimentele şi semnificaţia romanului: „Moartea avea să-l ducă la înviere, învierea avea să-i aducă sentimentul înstrăinării. Sentimentul înstrăinării avea să-i trezească dorul de ducă. Şi când te simţi străin între ai tăi, unde să te duci? În cer, nu se poate, în pământ, pământul nu te-a primit. Nu-ţi rămâne decât să rătăceşti din loc în loc, ca un cerşetor, ca un vagabond, ca un copil al nimănui." (p. 243). Ai nimănui sunt străinii din Kipukua, nici ai lor înşişi, nici ai sfinţeniei originare şi nici ai unei alte existenţe. Ai nimănui şi nimic.

Recuzând conştiinţa identităţii de sine străinii din Kipukua au renunţat la caracteristica ce-i definea ca entităţi umane, mai vechea cugetare pascaliană a trestiei gânditoare, *cogito ergo sum* al lui Descartes. Valeriu Anania include şi această valenţă a crizei identitare, mai întâi literal şi explicit printr-un episod al mitologiei hawaiene, când un oarecare pescar Hinole va fi transformat în peştele hinalea, proces invers antropomorfizării, ceea ce-i asigură o existenţă lamentabilă: „… condamnat să existe şi să se perpetueze sub o identitate care nu era a lui." (p. 135). Un erudit hawaian, sfetnic al prinţului Lohiau, are o interpretare insolită a legendei lui Orfeu, reconstrucţie a mitologiei indo-europene: „- Se prea poate, domnule, se prea poate ca omul acela al dumitale să fi făcut fiarele a se simţi ca ale lui. Eu aş crede însă că mai degrabă fiarele l-au simţit pe el ca fiind al lor. Cântecul lui nu le mai era străin, nu era al unui străin." (p. 196). În universul romanesc pare mult mai logic regresul umanului către animalier decât elevarea invers spirituală. Metaforic ni se atrage atenţia supra fragilităţii condiţiei identitare umane în acest univers, încadrarea într-un virtual – sau chiar imaginar – arhetip ontologic mitologic presupunând, mai degrabă, degenerescenţă decât sacralizare. „Puterile" care iau individul în posesie sau cărora li se integrează omul pot fi la fel de posibil întunecate, nu luminate.

Naratorul, martor al tuturor acestor insolite transsubstanţieri identitare încearcă în permanenţă să se asigure cu privire la autenticitatea încadrării în arhetip, speculând constant că ar putea fi subiectul unei erori de percepţie sau chiar iluzionări. În fond atitudinea sa nu face decât să expliciteze nesiguranţa tuturor protagoniştilor: „Dar ce ne facem cu identitatea? / (…) / Cum mă pot feri de impostură?" (p. 175). O îndelungă desfăşurare a diegesisului va

presupune şi pentru erou emiterea aceleiaşi judecăţi calitative instituite ca laitmotiv al romanului: „Cine era acest om? Oare el ştia cine este?" (p. 215). Însă la final, înaintea extincţiei generalizate a entităţilor, naratorul are o revelaţie ce poate fi relaţionată silogismului eruditului hawaian, al desemantizării identităţii umane: „Ce erau fiinţele cu care călătoream? Şi eram surprins că renunţasem la a mă mai întreba *cine* sunt fiinţele de lângă mine, ci *ce* sunt ele. Aceasta era drama lor. Dacă mă gândeam bine, prinţul nu se îndoise de identitatea lui ca persoană, ci de identitatea lui ca natură. Aceeaşi îndoială se cuibărise în făptura Kaenei, de unde şi inefabila ei tristeţe. Cât despre Unauna, ştia ea oare *ce* este?" (p. 241). Dihotomia *cine-ce*, relevată de însuşi naratorul istoriei, cu prevalenţa celei din urmă, indică translaţia de la *fiinţă* la, în cel ai optimist caz, *făptură*. *Fiinţă* semnifică tot ce are viaţă, vieţuitoare, om, persoană, existenţă. *Făptură*, semantem plurisemantic denotă, pe lângă sensul comun de fiinţă, vietate şi altele două: înfăţişară fizică exterioară a trupului şi natură, fire. Or străinii din Kipukua, prin tentativa de încadrare în arhetip au suferit o transsubstanţiere a identităţii ca natură, pierzând în timpul procesului tocmai fondul comun identitar, acela al fiinţării, al vieţii. *Firea* lor la finalul istoriei nu mai este în conformitate cu *firescul* existenţial, cu legile naturii. Această speculaţie ne-ar plasa în universul fantasticului-miraculos, dar regăsim în text o lămurire asupra naturii *ce*-ului identitar.

Lunalilo, sacerdotul din ostrovul Kaulakahi, decretează edificator: „Făptură omenească n-a purtat cunună de zeu, zise el cu glas răguşit de emoţie. Nimeni, în afară de un singur om, iar acela a murit." (p. 241). Sentinţa, aparent izolată în text, reprezintă, în fond, expresia condamnării la moarte a tuturor protagoniştilor. Aparent sacerdotul se referă la James Cook, ceea ce ne determină să concluzionăm paradoxal: arhetipul identitar al străinilor din Kipukua este unic, ei reiterând destinul lui James Cook, omul care, acceptând să fie zeu, şi-a pierdut şi natura umană, dar şi viaţa. Alegoric putem susţine că se referă la Iisus Hristos, caz singular de împletire a ontologicului cu onticul, a profanului cu sacrul, iar dacă străinii din Kipukua cred că se pot institui în propriul Dumnezeu, al fiecăruia în parte, şi-au semnat singuri condamnarea la vid existenţial. Supraomul lui Nietzsche rămâne, sub diferite expresii, o himeră a secolului XX. Oricum ar fi, destinul protagoniştilor devine inerent, imuabil şi cert: „- În afară de el, nimeni, continuă Lunalilo. Dacă aceasta e doar un om, va muri; iar, dacă va trăi, e mai mult decât un om." (p. 240). Nimeni în roman nu se dovedeşte mai mult decât un om, ci mai puţin şi, finalmente, nimic. Aceasta va fi identitatea lor ca natură, *ce*-ul existenţial: nimic.

Mircea Eliade observă întocmai datele procesului traversat de identitatea umană din universul romanesc în studiul său dedicat arhetipologiei ontologice: „… concepție ontologică «primitivă»: un obiect sau un act nu devine real decât în măsura în care *imită* sau *repetă* un arhetip. Astfel, *realitatea* se dobândeşte exclusiv prin *repetare* sau *participare*; tot ceea ce nu are un model exemplar este «golit de sens», adică lipsit de realitate. Oamenii ar avea deci tendința să devină arhetipali şi paradigmatici. Această tendință poate părea paradoxală, în sensul că omul culturilor tradiționale nu se recunoaşte ca real decât în măsura în care încetează să mai fie el însuşi (pentru un observator modern) şi se mulțumeşte *să imite* şi *să repete* gesturile *altcuiva.* Cu alte cuvinte, el nu se recunoaşte ca *real*, adică «autentic el însuşi», decât în măsura în care încetează pe drept cuvânt să mai fie."[1]. Complementară considerațiilor antropologice ale lui Eliade se relevă a fi, în acest caz, opinia lui Pavel Florenski, aparținând culturii teologice ortodoxe prin excelență. Eruditul analizează, cu propriile intrumente, principiul identității înțeles ca o subversiune logică a existentului însuşi, pentru a ajunge la o concluzie similară aceleia a lui Eliade şi funciară romanului creat de Valeriu Anania: „Fiecare A, excluzând *toate* celelalte elemente, este exclus de ele *toate*; căci dacă fiecare dintre ele, pentru A, este doar non-A, atunci şi A, față de non-A, nu este decât non-A. Din punctul de vedere al legii identității, întreaga existență, dorind să se afirme, nu face decât să se distrugă, devenind un ansamblu de elemente în interiorul căruia fiecare element este un centru de negații, doar de negații; astfel, întreaga existență este o negație compactă, un «Nu» imens. Legea identității este duhul morții, al vidului şi al neantului."[2]. Poate niciunde altundeva nu este mai evidentă modalitatea în care personalitatea complexă a literatului Valeriu Anania s-a străduit şi a reuşit să armonizeze contrariile culturale, aflând o paradigmă şi o expresie comună preocupărilor similare ale filosofiei teologice şi ale hemeneuticii antropologice. Opera lui Valeriu Anania este prin excelență locul de întâlnire şi de mediere a unei aparente *coincidentia oppositorum*.

Julia Kristeva identifică „singura libertate" a străinului, exilat de ceilalți, dar şi de sine: „Nimeni nu cunoaşte mai bine decât străinul pasiunea pentru singurătate: el are impresia că a ales-o pentru a se bucura de ea sau că i

1 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 38.

2 Pavel Florenski, *Stâlpul şi Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*, trad. Rom. De Emil Iordache, pr. Iulian Friptu şi pr. Dimitrie Popescu, Iaşi. Polirom, 1999, pp. 24-25.

s-a impus pentru a pătimi, şi iată-l că se ofileşte într-o pasiune răsplătită cu o indiferență care, deşi îmbată uneori, rămâne pentru totdeauna fără complici. Paradoxul ei: străinul vrea să fie singur, dar alături de complici şi, cu toate acestea, nici un complice nu este gata să i se alăture în spațiul torid al unicității sale."[1]. Încă din prima pagină naratorul se defineşte ca „om cu vocația singurătății" (p. 13), iar această vocație – dealtfel funciară întregii proze a autorului, memorialisticii sau paginilor de jurnal – revine neîncetat pe tot parcursul istoriei. O scurtă amăgire că o dată cu popasul în arhipelagul Hawai îşi va afla „complici": „Mai ales de când descoperisem comunitatea de pe muntele Pali mă simțeam mai puțin malihini şi băgasem de seamă că a fi singur nu înseamnă neapărat a te izola de oameni." (p. 14). Speranța va rămâne o utopie, eroul va constata că nimeni dintre cei pe care-i va cunoaşte în noul său univers nu se va putea integra vocației sale sfâşietoare, solitudinea. Purtat de Ipu către ostrovul Kaulakahi, după o conversație cât e poate de antrenantă, o dată ajuns la destinație naratorul constată: „Mă simții deodată foarte singur." (p. 188). Întorcându-se din această misiune către Kipukua, deşi în compania a doi filipinezi, sentimentul revine: „… am călătorit ca de unul singur…" (p. 205). Desigur explicații adiacente se pot afla, anume faptul de a fi călătorit alături de un strigoi şi de două fantoşe către moarte, în logica alegorică, dar solitudinea îl încearcă pretutindeni: părăsit o scurtă vreme de Kaena pe țărmul Hinaleia îi reproşează fetei, egolatru, lipsa de altruism: „… de ce Kaena plecase pe munte şi mă lăsase singur" (p. 220). Către final Unauna îl interoghează explicit, fără a primi decât un răspuns problematic: „- De ce eşti singur? / - E dreptul meu să fiu cum doresc, răspunsei țeapăn. / - De ce eşti singur? stărui ea dreaptă pe călcâie." (p. 250). Că încearcă să se autoconvingă de faptul că a avut opțiunea de a-şi alege singur condiția solitară nu înseamnă neapărat că a şi dobândit fericirea sau liniştea existențială, după cum o dovedeşte epilogul istoriei: „Şi mă simții deodată singur şi străin şi o mare de spaimă mă cuprinse" (p. 254). „Plăcerea înghețată pe care i-o dă singurătatea inatacabilă"[2] este doar o ipocrizie, un snobism ce maschează deruta şi vidul existențial admis în situația limită. Fiind doar tu cu tine însuți, mai ales când nu ştii cine şi de ce eşti echivalează finalmente prin a fi nimeni şi nimic.

Domnul Martin este un alt personaj infuzat de solitudine: „Toată viața am fost un om singur…" (p. 49). Identificat până la paroxism cu pasiune

1 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 277.

2 *Ibidem*, p. 274.

profesională, matematica, ce-i devenise chiar natură existențială, odată aceasta înlăturată printr-un banal accident de mașină omul constată terifiat: „... m-am trezit deodată singur, singur de tot, foarte singur, cu sufletul chircit într-un gol imens (...). Eram singur și mi se făcuse urât." (p. 52). Este o altă ipostază extremă a singurătății, cu atât mai cumplită cu cât condiția individului excludea din start relațiile sociale. Pierzându-și reperul identitar omul s-a descoperit înstrăinat și însingurat și față de sine însuși, fără a mai avea nimic și pe nimeni. Deplâns de narator – „... îmi ziceam că nu mare lucru puteam nădăjdui de la un ins atât de singuratic." (p. 76) – cei doi sunt două fețe ale aceleiași ipostaze existențiale lipsite de semnificație fecundă, solitudinea sterilă. David Stevenson le împărtășește tristețea: „Pe David îl găsisem în grădină, la masa de lemn, răscolit de singurătate și neastâmpăr. Se plângea mai ales de singurătatea acelei zile." (p. 242). Kaena își motivează opțiunea erotică pentru o femeie prin același sentiment: „... eram atât de singură." (p. 217). Kuaana, fosta guvernantă a surorilor Unauna și Kaena și-a transformat expres solitudinea în mod de viață: „Și-a făcut o colibă în crângul de lehua și trăiește acolo, singuratecă." (p. 122), fiind, după caz, fie ironizată de Unauna: „Pustnica trebuie să se fi simțit tare singură, precum știi..." (p. 217), fie admirată de narator: „... acea frumoasă pustnică a singurătăților îmbelșugate..." (p. 221). Însă ipostaza formal și ontologic asumată și acceptată a singurătății, recluziunea în sihăstrie, ascunde de asemenea un posibil viciu, de natură erotică, fiind și în acest caz problematizată vocația singurătății: duce ea către regăsirea de sine sau către afirmare a nefirescului existențial? Regăsirea de sine în solitudine vocațională nu ascunde cumva pericolul relevării unui eu insolit, dar problematic?

Diana Kowalski pare a-și fi construit existența dintr-un șir nesfârșit de singurătăți: „... și iar am rămas singură pe lume." (p. 38), impresia asupra domnului MacBrown, claustrat printre cărți și orologii, se repetă: „... insul acesta singuratic..." (p. 170). Semnificația cea mai elevată a solitudinii o exprimă însă prințul Lohiau, proaspăt înviat din moarte. Aflat într-o etapă intermediară, posibil identificabilă cu moartea, amintirea și sentimentul acesteia sunt sfâșietoare: „Suferearn grozav de întuneric, cu toate că venisem din iad, și suferearn de singurătate." (p. 233). Paradoxul este că, și odată încheiată existența cotidiană și profană, omul se va regăsi tot singur și în moarte. Și, odată înviat, anxietatea pare supradimensională: „Mă simt singur, atât de singur, atât de străin!" (p. 240). Condiția ontologică a prințului oferă o dată în plus, cheia de interpretare pentru condiția tuturor protagoniștilor:

nu fac decât să reitereze același rol pe care l-au jucat și în viață, sunt post-mortem actanții aceleiași funcții, solitudinea lipsită de sens. Viața consumată într-o derizorie și tristă singurătate, este de așteptat ca și în cea de-a doua etapă a existenței să te regăsești la fel de ostracizat de ceilalți și de tine însuți. Străinii din Kipukua așteaptă, în fond, mântuirea în fața sfințeniei originare, intervenția sacrului spre a le alunga interminabila singurătate.

Și aici intervine paradoxul raportării la singurătate a personajelor românești: ele fie consideră, cu vanitate, că au optat ostentativ pentru singurătate spre a se autodefini prin diferențiere de restul umanității, o receptare formal-superficială și falsă a solitudinii, o deșertăciune ontologică rafinată, dar caducă, fie consideră că solitudinea li s-a impus predestinat pentru ispășirea unor vine mai mult sau mai puțin știute și admise, un supliciu necesar pentru a dobândi identitatea și statutul ontologic primordial și genuin printr-un egolatru proces al mântuirii. În ambele variante se pierde sensul profund fecund al solitudinii care, ca oricare altă ipostază existențială, ar trebui să releve un chip al veșniciei sau cel puțin să genereze manifestarea unor miraculoase latențe ale ființării. Odinioară, în epoca primordială a umanității, recluziunea în solitudine avea ca scop exclusiv dobândirea extazei, stare mistică prin care omul devenea una cu ființa divină, se integra sacrului. Isihasmul aparținând, în bună măsură, unei etape revolute și irecuperabile a civilizației umane, omul a dobândit, printr-o accentuare a conștiinței de sine și o concomitentă îndepărtare de revelația nemijlocită a sacrului, o altă posibilitate de a-și consuma fecund condiția solitară. Înfăptuirea unor gesturi semnificative, ale sale, dar care să transmită și să releve câte ceva din perenitatea imuabilă și semnificativă a existenței, însemn deopotrivă lăsat posterității ca petrecere a ta ca individ prin lume, dar și al universului revelat individului ca frântură a sa. Or, evoluția antropologică a ființei umane a presupus dobândirea unor cunoștințe și valori al cărei rezultat s-a manifestat prin îndepărtarea constantă de divinitate până la configurarea unei ontologii egolatre și vanitoase, înghețată în propria solitudine exclusivistă: „Ce înseamnă, îmi ziceam, să devii propria ta operă și să te descotorosești de obsesia destinului" (p. 55); „... destinul uman devine sublim numai prin măreția eroului" (p. 171); „... acea cutezanță a Omului care-și sfidează Destinul" (p. 229).

Cultura a însemnat una dintre valorile dobândite și asumate cu vanitate de om, dar cultura a determinat, adeseori, pierderea, voluntară sau nu, a valorilor ontologice primordiale. Critica literară a observat impasul

cultural al străinilor din Kipukua: „Între mit şi omul modern, cultura pune un fel de obstacol datorită căruia contactul în direct cu mitul devine destul de greu credibil.”[1]. Iar mitul a fost desemantizat în momentul în care cultura a decretat că „Dumnezeu a murit”, axiologie imperfectă care bântuie fantomatic şi anxios conştiinţa sec. XX. În acest context cultural, antropologic şi ontologic, şi singurătatea a fost receptată şi exprimată de conştiinţa umană lucidă ca stare a precarităţii fiinţei: „nimic mai periculos” (J. W. Goethe, *Suferinţele tânărului Werther*), „dietă a spiritului: mortală când e prea îndelungată, cu toate că e necesară” (L. C. De Vaunergues, *Reflexions sur divers sujet*), „unica suferinţă” (G. Marcel, *Le cœur des autres*), „una din formele suferinţei” (V. I. Ghika, *Derniers témoignages*), „dintre toate fiinţele terestre omul e cel mai singur. Cu atât mai solitar cu cât e mai înconjurat de cei din rasa lui” (H. Miller, *Le monde du sexe*), „parfumul unei plante otrăvitoare, dulce, dar ameţitor, şi, cu timpul, vătămător chiar şi celor mai puternice constituţii” (Fr. Spielhagen, *Problematische Naturn*)[2]. Iată cum, în mod paradoxal, singurătatea, valoare perenă a umanităţii, însă resemantizată de cultura şi civilizaţia modernă şi contemporană, s-a constituit în context favorizant al eşecului ontologic şi concomitent în obstacol interpus între conştiinţa umană prezentă şi cea arhetipală, a mitului. Străinii din Kipukua, produse ale secolului care va fi fost religios sau deloc, se străduiesc să recupereze mitul tocmai din dorinţa anxios conştientizată de a redobândi acces direct, necondiţionat, la sfinţenie originară. Însă în calea demersului lor de a se încadra în arhetip se interpune şi singurătatea, resemantizată de conştiinţa lor individualistă şi epatantă şi, finalmente, desemantizată de valenţele originare. Singurătatea e, pentru străinii din Kipukua, o dietă nocivă, un parfum ucigător, o suferinţă periculoasă care ucide spiritul sacru din om şi, în cele din urmă, natura umană.

În Kipukua străini nu sunt doar protagoniştii, intruşi în mitologia locală, ci chiar şi autohtonii, descendenţii direcţi ai acestei mitologii. David Stevenson, care se vrea reprezentantul acestora, declară: „… trişti că ne trezim străini pe propriul nostru pământ.” (p. 62), şi aceasta întrucât spaţiul autohton a suferit o demitizare, iar în prozaicul contemporan hawaienii autentici nu se mai pot regăsi. Retraşi într-o recluziune existenţială care doreşte să păstreze o ultimă frântură a arhetipului ontologic mitic, hawaienii

1 Sorin Titel, *op. cit*, loc. cit.

2 cf. Mircea Traian Biju, *Mic dicţionar al spiritului uman*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983, pp. 399-400.

din Niihau, Insula Interzisă, îl avertizează, printr-un porumbel călător, pe omul contemporan: „Pe insulă nu se află nici un străin, şi nici nu este aşteptat vreunul.” (p. 63), deci tentativa de revelare a originarului arhetipal devine caducă: în unicul spaţiu iniţiatic nici un străin nu poate dobândi principial acces, iar ceea ce se află în afara acelui spaţiu e un simplu surogat iluzoriu al moolelo mitic. Prinţul Lohiau, alteţă regală a hawaienilor din ostrovul Kulakahi, locuitori „naturali” ai insulei, descoperă cu stupoare că, de fapt, originile neamului său nu se regăsesc în tărâmul peste care domnea, deci „naturalitatea” lor e un fals, sunt la rândul lor străini şi cu identitatea originară pierdută: „… sentimentul dureros că adevărata noastră stăpânire, acelor din neamul voievodului Kahavari, a fost acolo, în Puna, pe Insula Mare, şi că aici, pe pământul Kauaiului, suntem venetici, oameni alungaţi de cine ştie unde şi pripăşiţi pe unde am putut. Misiunea dumitale mă face astăzi, o dată mai mult, să mă simt străin pe lumea aceasta.” (p. 229). Mai mult decât atât, chiar mitologia proprie ascunde într-însa ipostaza străinului: Moemoe, venit din insula Oahu, ajunge jude în Hawai în detrimentul judelui local Kou. Inerent la un moment dat destinul îi va fi curmat tocmai datorită originilor sale neautohtone: „… nu-i puteau aduce altă învinuire decât aceea că e un venetic pe pământul acesta, că nu crescuse din sângele şi sufletul acestui popor, că era mai degrabă un impostor flămând de putere şi glorie.” (p. 137). Aceeaşi dilemă o va avea de înfruntat şi judele Moemoe din prezent, David Stevenson, crescut şi din sângele unui popor dintr-o altă insulă, Irlanda…

Relevante devin consideraţiunile Juliei Kristeva cu referire la *distanţa* inerentă la care se situează străinul în univers, fără a emite o judecată definitivă în legătură cu gradul în care străinii din Kipukua interpretează acest rol: „Să nu aparţii nici unui loc, nici unui timp, nici unei iubiri. Cu originea pierdută, în imposibilitatea de a prinde rădăcini, cu amintirea scormonitoare, într-un prezent suspendat. Spaţiul străinului este un tren în mers, un avion în zbor, tranziţia însăşi care exclude oprirea. Fără repere. Timpul său? Cel al unei învieri care îşi aminteşte de moarte şi de mai înainte, dar nu are parte de gloria de a fi dincolo: doar impresia unui răgaz, impresia de a fi reuşit să scape.”[1]. „Dramă a incertitudinii” (p. 71) spune vocea auctorială.

Dacă însă protagoniştii pot fi suspectaţi de impostură, printr-o falsă încadrare într-un arhetip autohton iluzoriu, naratorul este pur şi simplu un intrus în acest univers, fapt de care devine tot mai conştient pe tot parcursul istoriei: „... de-abia cum aflam cât de străin eram într-o lume pe care totuşi vroiam s-o

1 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 274.

cunosc." (p. 80). Naratorului îi scapă resorturile intime după care se structurează dinamica universului în care a descins plin de optimism şi, cu toate că va încerca în permanență să devină parte integrantă a sa, se va situa tot timpul într-un inerent dezacord: „Evenimentul nu mă implica în nici un fel şi, cu toate că simpatizam din toată inima cu populația oraşului, n-aş fi fost mai mult decât un intrus." (p. 80). Opoziția real-iluzoriu ia chiar note tragi-comice în acest context: întorcându-se înot din larg, urmărit de virtuali – dar imaginari – rechini, naratorul crede că oraşul îi iese în întâmpinare spre a-l salva: „Acum mă apropiasem şi eu de țărm şi observai că nimeni nu mă lua în seamă." (p. 81). Comunitatea locală performa un ritual funerar marin, ignorând cu desăvârşire drama, imaginară sau iluzorie, a eroului. Crezând inițial că va afla o soluționare impasului propriu prin aderența sa la universul străinilor din Kipukua sau chiar prin determinarea compasiunii acestora față de propria dramă, naratorul se va lămuri progresiv că el este cel mai străin dintre toți străinii din Kipukua, străin chiar față de caracterul omogen al străinătății celorlalți, astfel încât nici măcar nu poate juca drama imposturii alături de ceilalți: „lumea îmi era atât de străină şi eu atât de străin în ea şi mă întrebam ce caut eu acolo..." (p. 220). Naratorul şi străinii din Kipukua se situează într-o inaderență funciar dintr-un resort elementar: în timp ce restul protagoniştilor vor persevera în a interpreta un fals rol identitar, fără a-şi asuma real calitatea de străini intruşi într-o imaginară construcție identitară şi într-un iluzoriu univers originar, naratorul nu îşi va propune principial şi programatic să interpreteze un anume rol identitar, îşi asumă calitatea de intrus într-un univers care, imaginar sau iluzoriu, devine clar că nu îi va putea lămuri propria dramă a originii identității: „Aşa se face că înrădăcinatul, surd la dezacord, şi pribeagul, închis în dezacordul lui, se trezesc față în față. O co-existență, la prima vedere paşnică, ce ascunde prăpastia: o lume prăbuşită, sfârşitul lumii..."[1].

Drama naratorului nu este formal diferită de a celorlalți protagonişti, doar că este asumată esențial nuanțat, ceea ce determină o lipsă de comunicare între el şi străinii din Kipukua. Este o diferență de natură umană, astfel încât, la un moment dat, eroul va conştientiza că mântuirea propriei drame nu poate veni de la cei în mijlocul cărora orbitează: „De ce folos însă putea să-mi fie Ipu? Nu ştia cine sunt, nu ştia de unde vin şi nu ştia cel puțin scopul precis cu care venisem la Hanaleia." (p. 190). Nici eroului nu îi sunt lămurite aceste trei necunoscute, dar cert este că nici nu se va edifica alături de şi datorită străinilor diverşi, şi totuşi atât de omogeni, ai arhipelagului hawaian. Către finalul istoriei naratorul exprimă pericolul extrem care plana

1 *Ibidem*, p. 281.

asupra ontologiei proprii prin adăstarea în problematicul univers romanesc: „Când te îndoieşti de identitatea oamenilor cu care comunici, nu mai eşti sigur nici de propria identitate, ceea ce înseamnă un început de dizolvare a propriei tale existențe." (p. 200). Naratorul este singurul străin din Kipukua care îşi salvează propria existență, chiar dacă nu îşi lămureşte identitatea, şi aceasta şi deoarece a conştientizat şi a asumat, singurul, riscul rolului interpretat. Actant la rândul său, însă al unei alte funcții, e drept, rămasă ambiguă la finalul istoriei romaneşti, dar urmând o altă logică de cât acea precară, fragilă, netrainică a străinilor din Kipukua.

Ni se sugerează în text că naratorul se va regăsi pe sine şi îşi va certifica originea şi identitatea, deşi interpretarea, speculativă, va rămâne a fi confirmată sau infirmată prin finalul deschis al istoriei romaneşti. Una din primele sale înfăptuiri în Hawai, primul său contact semnificativ cu hawaienii a constat în a participa, alături de ei, la un ritual aparent ludic: meşteşugul opaițelor pe plaja Makanoe. La a treia încercare naratorul reuşeşte, prezumat, „un succes desăvârşit", „capodopera sa de meşter", răpită însă de valurile oceanului înainte de a vedea lumina zilei dintre firele de nisip. Eroul purcede, într-o luptă inegală şi iluzorie, asemenea lui Parcival în căutarea Sfântului Graal, la redobândirea opaițului: „... acea căutare fără de nădejde a unui obiect pe care ştii bine că nu ai cum să-l afli" (p. 31). Când nu s-ar fi aşteptat, un val năvăleşte peste plajă şi peste naratorul întins în reverii ale trecutului, dezvăluindu-i în proximitatea sa capodopera pierdută: „Alături, uşor răsărit din nisip, opaițul meu pierdut se arătase vederii." (p. 43). Această poveste, ce închide şi deschide un capitol de roman, aparent artificiu de tehnică literară, izolat şi nesemnificativ, poate fi considerată o parabolă a întregului produs literar, care se deschide cu îngroparea şi pierderea unei identități, a eroului, pentru ca la final să îl regăsim, salvat de valurile mării, e drept, într-o profundă confuzie identitară, dar după ce dobândise conştiința pericolului existențial într-o lume neconfigurată cert şi neantizată finalmente, a cărei dezagregări unic martor şi supraviețuitor se constată a fi. Eroul nu a pretins nici o clipă investirea într-o anume arhetipologie identitară cu valențe sacre, ci doar a tânjit după sine şi după sfințenia originară, alăturându-le principial şi neproblematic. În acest sens s-ar putea să se fi încadrat în logica arhetipală a martorului voinței divine, a celui inițiat de către sacru, după cum o sugerează ipostazele sale recurente de martor al *moolelo* mitic hawaian, cu sugestia atemporalității, trimiterea la Sinaiul lui Moise al vechii teofanii mozaice sau alegoria *Apocalipsei* creştine al cărei martor vizionar şi narator este Ioan.

Amintirile peregrinului apter (1990)

„Iar îngerul ce altceva este dacă nu alteritatea noastră identică, deschiderea noastră latentă către un «propriu» extins, către tot ceea ce, fără să ne fie străin, e «altceva» în noi, altceva-ul nostru.”[1]

„Îngerii comunică oamenilor o experiență nesensibilă a lui Dumnezeu și oamenii comunică îngerilor o experiență mai sensibilă a lui Dumnezeu.”[2]

„Dacă mă întrebi ce este umanitatea, îți voi răspunde de îndată, cu un singur cuvânt: supra-angelitate.”[3]

Ca prozator Valeriu Anania se dovedește nu doar un remarcabil romancier, ci și un fascinant nuvelist și povestitor, printr-un volum[4] care a cunoscut numeroase avataruri până la a vedea lumina tiparului, după cum o arată autorul însuși în prefața ediției întâi. „Această carte s-a zămislit sub pământ.” (p. 17)[5] declară programatic Valeriu Anania, referindu-se la recluziunea experimentată la Jilava, începând cu anul 1958, în compania unor intelectuali de înaltă ținută culturală și profesională, fiecare dintre deținuți susținând, în fața unui auditoriu format din ceilalți confrați întru penitență, câte o suită de prelegeri sau conferințe „... al căror duh era menit să potolească spaimele și să-i dea suferinței un sens.” (p. 17). Valeriu Anania își încununează intervențiile prin povestirea, vreme de trei săptămâni, a unor întâmplări „... alternând semnificația religioasă cu mici crâmpeie de mitologie națională și folclor călugăresc.” (p.

1 Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București. Editura Humanitas, 2003, p. 20.

2 Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, București. Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1978, vol. 1, p. 422.

3 Angelus Silesius, cf. Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 38.

4 Valeriu Anania, *Amintirile peregrinului apter*, București. Cartea Românească, 1990.

5 Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la ediția Valeriu Anania, *Opera literară*, 2, *Amintirile peregrinului apter*, nuvele și povestiri, ediția a treia. Cu o prefață de Mircea Muthu și o cronologie de Ștefan Iloaie, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2004.

17). Rugămintea solemnă a confraților întru suferință a fost ca expunerile autorului să fie valorificate, în eventualitatea redobândirii libertății, într-o carte. În jurul anului 1970 Valeriu Anania publică în reviste o serie de „încercări” dintr-un proiect virtual numit *Salba Carpaților*, sintagmă împrumutată de la Gala Galaction, însă fără ca bruioanele să îi ofere sentimentul împlinirii, ci al îndoielii de sine: „Povestirile puteau fi interesante și chiar frumoase, dar autorul le rămânea oarecum exterior. O astfel de carte, mi-am zis, se cerea scrisă pe dinlăuntru. Multă vreme nu am știut cum anume ar arăta acest lucru, până în vara lui 1974 când, aflându-mă poposit în incinta Coziei, m-am pomenit scriind *Întâlnire la Vodița*. Atunci am știut cine este eroul comun al povestirilor, care sunt dimensiunile interioare ale unui anume mod de abordare a fantasticului și cum ar putea să sune noul titlu al cărții.” (p. 17).

Așadar prima povestire redactată, care dealtfel și deschide volumul, datează din 29 iulie 1974, însă din acest moment, al fixării inspirației în canoanele unei virtuale structuri literare și până la împlinirea proiectului au trecut foarte mulți ani, întrucât toate celelalte unsprezece nuvele și povestiri sunt elaborate, după semnătura atentă a autorului la finele fiecăreia, în perioada 20 noiembrie 1984 - 11 februarie 1987, la Văratec[1]. Însă avatarurile și travaliul volumului aveau să intre într-o nouă etapă, aceea a cenzurii intransigente, care îl respinge în repetate rânduri (în 1986 la Editura Sport-Turism, în septembrie 1988 la Editura Eminescu, în ianuarie 1989 la Editura Cartea Românească, în acest din ultimă caz „... cenzorii pretindeau ca autorul să scrie – și să publice – într-o limbă mai săracă decât aceea pe care o știe. Imposibil de admis.”, p. 18). „Revoluția a rezolvat totul” pentru „... sămânța de sub pământ căreia i-au trebuit treizeci de ani pentru ca să devină iarbă.” (p. 18). Ar mai fi de semnalat faptul că demersul prozatorului Valeriu Anania, finalmente încununat de succes, în anul 1990, poate fi astfel socotit doar aparent, întrucât un interviu al anului 1987[2] ne dezvăluie că varianta

1 O singură excepție, *Neodihnitele cumpeni* (4 martie 1985), aparține Bucureștiului. Ca o curiozitate a alchimiei biobibliografice se poate reține și faptul că absolut toate cele unsprezece proze sunt redactate în lunile de iarnă sau în imediate proximitate a acestui anotimp. O anume explicație biografică a redactării prozelor în perioada și în locația indicate (1984-1987, Văratec) ține de faptul că în anul 1982 Valeriu Anania se pensionase din funcția de director al Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române și se retrăsese la Mânăstirea Văratec.

2 Valeriu Anania, *De vorbă cu Ioan Pintea*, în „Steaua”, Cluj-Napoca, 12/1987, apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*. Ediția îngrijită și postfață de Sandu Frunză, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1995, p. 214.

completă a proiectului era gândită în trei volume, din care doar primul a mai văzut lumina tiparului[1]. Abandonul elaborării celorlalte două volume (prezumtiv dedicate spațiului monahal al Moldovei şi al Transilvaniei) este pe deplin explicabil prin circumstanțele biografice ale autorului, numirea sa ca prelat ortodox şi diortorisirea Sfintei Scripturi, care l-au îndepărtat definitiv de dimensiunea beletristicii. Însă aici biografia personală a intrat în mod fericit în consonanță cu cea literară, întrucât alte două volume de nuvele şi povestiri ar fi adus foarte puțin în plus ca originalitate a tehnicii de construcție, notabilă, dar fixată definitiv încă din 1974, discursul fiind astfel virtual susceptibil de receptare şi interpretare ca variație pe temă fixă, plafonare în şabloane prestabilite, capcană evitată, voluntar sau nu, în mod fericit de către prozator.

Reunind doisprezece nuvele şi povestiri, cel de al doilea volum de proză al autorului ne propune o inițiere spirituală a cărei plurivalență nu mărturiseşte doar erudiția multipolară a autorului, ci şi disponibilitatea unui subiect de a se preta celor mai diverse semnificări. Volumul nu poate fi încadrat într-un anume canon literar, întrucât se sustrage cu măiestrie oricărei tentative de cantonare insipidă. Vom releva câteva dintre valențele acestuia.

Amintirile peregrinului apter se impune ca şi continuitate, prin raportare la *Străinii din Kipukua*, în primul rând datorită elementelor de naratologie profesate de către autor. Fără a mai relua întreg eşafodajul teoretic prezentat cu referire la roman, vom releva doar că în cazul prezentului volum *persoana* constituie o reiterare a provocării naratologice romaneşti. Concret, întâlnim un narator personaj, parte integrantă din lumea pe care o descrie, ceea ce instituie logica povestirii homodiegetice. Mai mult chiar, naratorul personaj este, din nou, nu doar martor, ci şi protagonist al evenimentelor prezentate, aşadar povestirea autodiegetică. Întocmai ca protagonistul romanesc, peregrinul apter aparține deopotrivă istoriei prezente cât şi celei de odinioară, asigurând coeziunea de semnificație între diferite ipostaze temporale, aspect asupra căruia vom insista ulterior. Am remarca însă că peregrinul apter reiterează şi cea din urmă – poate cea mai frapantă – ipostază a persoanei protagonistului romanesc: identitatea între autor, narator şi personaj, instituind logica povestirii factuale în aparența unei suite de narațiuni

1 Dealtfel la finele primei ediții a *Amintirilor peregrinului apter* aflăm însemnarea explicită „sfârşitul volumului întâi". În cea de a treia ediție, parte a „operei literare complete", autorul renunță la însemnarea de final.

semifantastice. Sugestii că identitatea peregrinului apter nu face decât să o reproducă, vag nuanțat, pe aceea a personajelor romaneşti, se pot descifra chiar şi din constatarea unor afinități de expresie (până la presupunerea că autorul reia, involuntar, aceleaşi obsesii cu aceleaşi formulări). Domnul Martin, unul din personajele romanului, declara nostalgic: „Reintegrare? Nu există decât o singură reintegrare, în pământul patriei care te-a dat lumii (…). Ar exista o posibilitate ca o stramă să fie dusă de vânturi dintr-un răsărit în altul, până deasupra patriei mele însetate de ploaie şi să-i restituie pământului ceva din ființa fiului rătăcitor, ceva din trudita lui cenuşă…"[1]. Ecou al regretelor acestuia, peregrinul apter meditează: „... îmi ziceam că pământul e frumos şi bun şi că, de va fi să mor vreodată, mi-aş vrea țărâna risipită în fiece strop de țărână românească." (p. 33).

Însă identificarea naratorului personaj cu autorul este mult mai explicită în cazul peregrinului apter. În cea de a doua povestire a volumului, *Şarpele Tismanei*, naratorul îşi rememorează astfel universul fabulos al copilăriei: „... un copac foarte bătrân şi găunos, atârnat pe o coastă şi în a cărui scorbură sălăşluia, văzut doar noaptea şi numai de fetele mari, ca o flacără părelnică, Zmeul. Aşa credea toată lumea, aşa credeam şi eu, dar asta nu mă împiedica să mă culc vara pe prispă şi să țin ochii deschişi până târziu, sub lună, pândind să țâşnească din teiul lui Tache o coamă de foc, nebună printre stele cuminți." (p. 40). Într-un articol al anului 1969 Valeriu Anania se exprima astfel despre universul de eres al propriei copilării: „Teiul lui Tache, la numai două-trei praştii de fereastra copilăriei mele, era viu, însuflețit. În scorbura lui sălăşluia Zmeul. Nu-l văzusem niciodată pe Zmeu, dar mama spunea că uneori tainicul sihastru iese seara şi zboară peste sat, lăsând în urmă-i o lumină subțire şi un abur uşor, ca un oftat."[2]. Exemplul, edificator şi lipsit de echivoc pentru relevarea unei identități comune a peregrinului apter şi a lui Valeriu Anania, nu este însă singular în cuprinsul volumului. Autorul nu disimulează în nici un fel faptul că se proiectează, într-un joc al măştilor transparente, în datele universului diegetic. Într-o altă povestire, *Vasul de lut*, un personaj i se adresează naratorului protagonist în următorii termeni: „- Dumneavoastră ați publicat recent o scurtă povestire intitulată

1 Valeriu Anania, Opera literară, *Străinii din Kipukua*, roman. Prefață de Aurel Sasu. Cronologia: Ştefan Iloaie, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2003, pp. 89-90.

2 Idem, *Mistica pământului*, în „Credința", 4/1969, apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, Cluj-Napoca. Ediție îngrijită de Ioan-Nicu Turcan, Editura Dacia, 2000, p. 46.

Pădureanca." (p. 166), naratorul scuzându-se că titlul, similar celui al nuvelei lui Slavici, poate induce în eroare. Referirea este la povestirea care în volum apare sub titlul *Talanga* şi care o are drept personaj principal pe o femeie numită... Pădureanca. Întâlnirea autorului cu propriile personaje şi chiar cu propriile producţii literare, cu universul ficţional, în cadrul unui diegezis la rândul său produs al imaginaţiei auctoriale ţine de volutele naratologiei literare însuşite şi profesate cu talent de către prozator. Este un exemplu de transgresiune narativă, contaminarea dintre universul extradiegetic şi cel diegetic, o metalepsă narativă (dusă la extrem se regăseşte în romanul *Tristam Shandy*, în care naratorul îl roagă pe cititor să îl ajute pe domnul Shandy să meargă la culcare). Deşi, de regulă, metalepsele narative funcţionează ca o punere în discuţie ironică a verosimilului mimetic[1], Valeriu Anania recurge la procedeul naratologic limită având ca finalitate a demersului exact contrariul: asigurarea unei convenţii intrinseci între operă şi cititor, prin aceea că receptorul universului ficţional trebuie să accepte, *sine qua non*, că diegeza cvasifantastă reproduce, verosimil şi autentic, realitatea („Am bănuit realitatea eroinei datorită stilului dumneavoastră foarte convingător...", p. 167, declară apreciativ la adresa povestirii autorului-narator un personaj creat chiar de către acesta...). Înainte de a oferi explicaţia care îl determină pe Valeriu Anania să recurgă la asemenea procedee extreme în cadrul unor naraţiuni altfel foarte tradiţionale, vom insista asupra unui ultim exemplu al coincidenţei autor-narator personaj.

În cuprinsul povestirii *Neodihnitele cumpeni* naratorul personaj realizează o amplă digresiune prin evocarea Milicăi, sora sa cea bună şi aproape oarbă din naştere. Acelaşi context poartă cititorul către rememorarea întemniţării pe nedrept a naratorului, care îl conduce către o decizie extremă: „Atunci am hotărât să îmi iau vederea. Tot ce-mi doream era o viaţă pe întuneric, o existenţă-protest şi nevedere-dispreţ, să trec prin lume ca un cavaler înzăuat în noapte." (p. 270). Naratorul descrie apoi cu meticulozitate pregătirea ritualului orbirii prin meşteşugirea unei andrele din dinţii pieptenului de os: „De negândit acum cu câtă linişte şi luciditate îmi apropiam tenebrele!" (p. 270). O reverie nocturnă, vis iniţiatic şi mântuitor, i-o înfăţişează pe Milica, sora între timp decedată, care îl avertizează: „Şi nu uita, să nu fii altuia povară!" (p. 271). Naratorul renunţă, în temniţă, să îşi ducă la bun sfârşit demersul mutilării. Toată această mărturie a peregrinului apter nu

1 Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Bucureşti. Editura Babel, 1996, p. 468.

face decât să reproducă, până la folosirea a exact aceloraşi fraze, un episod din biografia personală a lui Valeriu Anania, evocat adeseori cu acelaşi dramatism. Spre exemplu, un articol biografic al anului 1970 anticipează, în termeni similari, drama peregrinului apter: „Tot ce-ţi mai doreai era o viaţă pe întuneric, o existenţă-protest şi nevedere-dispreţ, să treci prin lume ca un cavaler înzăuat în noapte. (...) De negândit acum cu câtă linişte şi luciditate îţi apropiai tenebrele! (...) Şi nu uita, n-ai dreptul să-i fii altuia povară!"[1]. Faptul că Valeriu Anania reproduce, fără nici un fel de modificări ale exprimării, un fragment de jurnal personal în cuprinsul unei opere de ficţiune, atribuind propria experienţă protagonistului său, induce constatarea că prozatorul urmărea să se asigure de faptul că receptorul volumului său de nuvele şi povestiri „fantastice" va avea repere indubitabile în a-l interpreta ca pe o confesiune mascată a vocii auctoriale. Mai explicit decât în oricare altă operă literară, Valeriu Anania se comunică pe sine prin intermediul peregrinului apter. Şi prin aceasta constatăm o primă valenţă, meritorie, a volumului în discuţie: *Amintirile peregrinului apter* sunt o replică originală a unei paradigme în care se încadrează dostoievskienele *Amintiri din casa morţilor*. Volumul de proză artistică al lui Valeriu Anania este o foarte subtilă şi rafinată punere în scenă a mărturiilor şi amintirilor recluziunii experimentate în obsedantul deceniu, ceea ce explică şi adevăratul motiv al ostracizării volumului de către cenzură.

Asupra acestui aspect insistă Ovidiu Pecican, unul dintre recenzenţii timpurii ai volumului. Exegetul consideră că produsul literar al lui Anania este un „experiment" original întrucât, spre diferenţă de alţi deţinuţi, prozatorul nu „... se achită de datoria de a dezvălui specificitatea crâncenă a anilor de privare de libertate, evocând cu realism – când nu chiar cu naturalism – persecuţiile atroce suportate sub stalinism..."[2]. Valeriu Anania evocă şi exprimă „sâmburele de lumină" al anilor recluziunii, într-un demers relativ similar al lui Noica prin volumul *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*, în care însă se păstrează convenţionalizarea închisorii, complet absentă în cartea lui Valeriu Anania. Doar aluziile autorului din prefaţă instituie o

1 Valeriu Anania, *Turnul tău de fildeş*, în „Noi", nr. 7, iulie 1970, apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediţia citată, pp. 81-82.

2 Ovidiu Pecican, *Ficţiunea memorialistică*, în „Steaua", 43, nr. 3/1922, p. 22, apud *Referinţe critice* în Valeriu Anania, *Opera literară*, 2, *Amintirile peregrinului apter*, nuvele şi povestiri, ediţia a treia. Cu o prefaţă de Mircea Muthu şi o cronologie de Ştefan Iloaie. Cluj-Napoca. Editura Limes, 2004, p. 315.

anumită grilă de lectură (posibilă între multe altele), prin care narațiunile sale „... dobândesc – dincolo de valoarea lor intrinsecă, ce poate face obiectul altei judecăți, importanța deosebită a unei mărturii rare, a cărei absență a fost reclamată nu o dată de foștii deținuți politici."[1]. Prin tipul personal, artistic, estetic, religios, de rememorare a „amintirilor din casa morților", prozele lui Anania „... ne ajută să înțelegem prin ce anume detenția s-a constituit într-o teribilă experiență spirituală, antrenând repetat, la scară statistică, metamorfoza umană a subiecților săi umani..."[2]. Datorită faptului că Valeriu Anania nu recurge la evocarea frustă a supliciilor exterioare, fizice, materiale, suportate în temnițele staliniste, ci oferă un răspuns elevat, sublimat, transfigurat și spiritualizat, al trăirilor interioare pe care recluziunea le-a declanșat, se instituie un răspuns absolut al spiritului uman, nerevanșard, ci infinit superior sistemului injust. Penitența fizică nu a reușit să înfrângă frântura de omenesc și de erudiție a deținutului, ci ostracizarea nedemnă a determinat afirmarea demnității și imuabilității spiritului uman, a forului interior, care prin însuși faptul de a se rosti elevat-estetic asupra trăirilor metafizice din acea împrejurare învinge definitiv, cu noblețe, abjectul și limita injust impuse. Deși subscriem unei asemenea lecturi și interpretări a textului, considerăm că adevărata sa valoare trebuie decodificată, cu instrumente specifice exegezei literare, dincolo de motivarea originară a genezei volumului, prezentată și asumată de autor în prefață, față de care însă opera se recomandă ca performanță estetică în sine, ce depășește intenționalitatea auctorială și alchimia biografică.

Conform unui nivel de suprafață al demersului hermeneutic, volumul *Amintirile peregrinului apter* poate fi lecturat ca un *jurnal de călătorie* dublat de indicațiile unui *ghid turistic*. Și ne vom reaminti aici chiar mărturisirea autorului din prefață: titlul inițial, prin 1970, era *Salba Carpaților*, dar autorul se simțea oarecum exterior propriului voiaj virtual pe plaiurile mioritice. Intuind corect carența, Valeriu Anania va adăuga în următorii ani tocmai o dimensiune interioară peregrinărilor sale spațiale, astfel încât le va potența către adevărate epifanii. Totuși, să reținem în ton cu vocea auctorială: „Nu am intenția să scriu, neapărat, un ghid turistic, dar l-aș îndemna pe cititor ca..." (p. 113). Iar îndemnul său ne poartă în diverse locații reale ale Carpaților Meridionali și ale Olteniei natale: ruinele Mânăstirii Vodița, Hobița (casa natală a lui Brâncuși), Mânăstirea Tismana, Peștera Muierii

1 *Ibidem*.

2 *Ibidem*, p. 316.

(lângă Baia de Fier), Polovragi, „mânăstirea inimii mele", Poiana lui Padeș din apropierea șantierului arheologic Polovragi, Mânăstirea Hurezu, Oborul Caprelor dintre Arnota și Pahonie, Schitul Iezeru, Schitul Surpatele, chinovia Govorei, Mânăstirea Dintr-un Lemn, Mânăstirea Cozia. Tradiția unor evocări de călătorie în istoria literaturii române este susținută de nume sonore. Sub acest aspect însemnările drumețiilor lui Valeriu Anania, care se bazează, în bună măsură, pe experiențe reale, personale, chiar dacă par, convențional, pur ficționale, se remarcă printr-un adaos de specificitate: monumentele de artă și reperele culturale în general sunt evocate cu lirism și profesionalism, artistul și teologul îngemănându-și în aceeași retortă creativă talentul și erudiția, prin aceasta impunând intrinsec și lectorului o inerentă aderență, estetică și spirituală, față de mărturiile culturale religioase ale neamului. Prin dualitatea personalității autorului evocărilor, volumul depășește cu mult simpla expresie, convențională, a unei expuneri sterile a informațiilor profesionale, fondul conținutului elevându-se către formule și formulări inedite, sensibile și sensibilizatoare, dobândind astfel un ecou infinit superior în conștiința receptoare. Sub acest aspect trebuie să relevăm faptul că, într-un fel, volumul beletristic *Amintirile peregrinului apter*, redactat, după cum am precizat, în general între anii 1984-1987, este o anticipație a amplului eseu *Cerurile Oltului*, definitivat la data de 30 martie 1988 și publicat tot în anul 1990[1].

Concret, locațiile spațio-geografice (mânăstirile), temele (evenimente istorice și aspecte artistice, ctitorii și iconografie) și personajele abordate (figuri exemplare ale trecutului, domnitori, boieri, artiști medievali, vlădici, stareți, călugări) se regăsesc întocmai, până la similitudinea de expresie, în paginile eseului *Cerurile Oltului*. Probabil paralelismul cel mai acut relevant în acest sens poate fi realizat între povestirea *Tustreiul*, în care este exprimată, cu multă acribie a argumentării, motivația care l-a determinat pe zugravul Andrei să înfățișeze, la schitul Surpatele, o inedită expresie a Sfintei Treimi, interpretând extrem de personal *Filoxenia lui Avraam*, și tema finală a viitorului eseu, unde se reia, cu fidelitate, argumentația. Iar exemplele sunt multiple în această ordine de idei. Desigur, ceea ce poate deruta lectorul unui volum de povestiri fantastice, anume erudiția prezentării și interpretării simbolisticii iconografice, existând, poate, chiar tentația de a considera astfel volumul ușor compozit, eterogen, își va afla un spațiu specific de expresie

1 Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*, Râmnicu-Vâlcea. Editura Episcopiei Râmnicului și Argeșului, 1990.

în eseul teologic. Însă am insista asupra faptului că, întocmai după cum *Cerurile Oltului* este accesibil într-o mai mare măsură lectorului datorită concesiilor pe care teologul le face artistului, tot astfel *Amintirile peregrinului apter* introduc receptorul operei într-un spațiu superior, spiritualizat (sau cerebral), nu doar strict ficțional, al emoției pur estetice, ci al exercițiului intelectual (şi chiar în virtutea accederii la epifanii discret schițate), datorită apelului pe care artistul îl face la erudiția teologului[1]. În prefața celei de-a treia ediție a volumului, Mircea Muthu insistă asupra complementarității celor două opere ale autorului: „Reperul comun al celor două tipuri de discurs este fresca: amplu comentată de către învățatul teolog, ea este, generic vorbind, o «punere» în abis în *poietica* prozatorului. (...) Dar istorisirea *Tustreiul*, luată spre exemplificare, ridică şi chestiunea impactului vederii asupra auzului şi invers. Vorba rostită/Cuvântul scris şi, prin extrapolare, comentariul îşi găsesc în imagine (id est: în icoană sau frescă) un suport de neînlocuit. Cuvântul astfel spus este asimilat în bună măsură de vedere, ştiința confirmând se pare că jumătate din auz se realizează prin intermediul privirii. În exemplul de față lectura dublă, a meşterului Andrei, în disputa cu ceilalți confrați, şi a cititorului, exersate pe reperul iconografic (*Sfânta Treime* a lui Rubliov) conduce la ideea de rezonanță vizuală ca dimensiune intricată în actul scrierii/lecturii – dimensiune restituită pe cale diegetică."[2].

Ce îl determină pe autor să infuzeze în datele esteticului elemente extraestetice, în speță religioase, se poate deduce dintr-o profesiune de credință a acestuia, reeditată ca atare şi în viitorul eseu, anume polemica (cordială) privind raportul dintre semn şi simbol: „Eu cred că orice realitate vie purcede din simbol şi se resoarbe în simbol." (p. 113). În opinia vocii auctoriale orice aspect sau orice valență a realității nu se poate reduce la reprezentarea/expresia strictă a acesteia prin semn, care, la urma urmei, nu este „decât" *aliqui stat pro aliquo*, ceva care stă pentru altceva, un substitut/surogat de rang secund al esenței, ci este necesar a recepta chintesența fenomenologică (în sensul husserlian al termenului, de reducere a „obiectului" la „fenomen", considerat ca esență de ordin spiritual şi ca dat ultim şi nemijlocit al conştiinței), aceasta strict prin apelul la ontologia simbolului (înțeleasă funciar ca teofanie), în acest caz simbolul fiind, desigur, exclusiv

1 Pentru a urmări mai atent relația dintre cele două dimensiuni complementare, artistul şi teologul, în realizarea expresiei culturale, vezi subcapitolul rezervat volumului *Cerurile Oltului*.

2 Mircea Muthu, *Pelerinul fără aripi*, apud Valeriu Anania, *Opera literară*, 2, *Amintirile peregrinului apter*, ediția citată, pp. 6-7.

şi absolut creştin. În această ordine de idei, constatăm infuzarea discursului literar nu doar cu tematica religios-creştină, dublată de comentariul erudit al înțeleptului *teolog* asupra operelor de artă cu finalitate sacrală, comentariu care inerent favorizează, în conformitate cu preferința pentru simbol, dogma creştină, în detrimentul caracterului autotelic al esteticului. Mai mult chiar, discursul literar, deja aglomerat de intruziunea dogmei (în special pornind de la expunerea erminiilor), este, uneori, transparent deturnat de la prezumtiva caracteristică strict artistică prin prea explicita expresie a *eticului*, a moralei creştine, a finalității didactice, conferindu-se astfel, sporadic, impresia de predică de la amvon a etern sacerdotului ortodox: „... nici cerul nu s-ar prăbuşi cu un mai mare vuiet decât o credință năruită." (p. 108); „Dacă a te smeri pe tine însuți e o virtute, a-l supune umilinței pe un altul e o faptă vecină cu crima." (p. 138); „... tu nu ştii că din vorba celui nebun se hrăneşte cugetul înțeleptului?" (p. 149). Exegeza literară, prin vocea lui Ovidiu Pecican bunăoară, observă caracteristica relevată, dar remarcă şi talentul autorului de a evita, finalmente, *tezismul*, prin diseminarea insulelor de didacticism într-o mare a volutelor literare: „... Valeriu Anania păşeşte pe un drum mai ambițios. E drumul acreditat de acei autori – bizantini şi occidentali, din timpuri străvechi şi de astăzi – care văd în literatură un mijloc de a-şi împlini vocația religioasă. Să nu se înțeleagă de aici că Valeriu Anania face o proză didactică, unde teza abia capătă înveliş, beletristic, iar morala atârnă ca un bolovan. Atâta cât există, teza se bucură la acest autor de o punere în scenă directă, în care sugestia joacă locul cel mai important iar subtilitatea caracterizează mijloacele."[1]. Reținem, totuşi, constatarea pertinent argumentabilă conform căreia autorul îşi construieşte un produs estetic în virtutea unei atent disimulate rațiuni transestetice, mai degrabă de factură metafizică (şi nu strict filosofică).

Hermeneutica textelor configuratoare ale volumului se vede nevoită a poposi suplimentar asupra dimensiunii *prozei istorice*. Relația protagonistului, peregrinul apter, cu istoria este extrem de complexă, mergând până la o cvasiidentificare spirituală cu aceasta. În povestirea ce deschide volumul, naratorul, încă neştiind că este peregrinul apter, exprimă nostalgic ipostaza actanțială necesară relevării trecutului (trecut altfel venerat cu adorație, chiar mistic): martorul ocular care să certifice speculațiile, aproximările şi interpretările inedite ale nebuloaselor preteritului: „Dar toate acestea erau gânduri ale mele, şi oricât de frumoase mi-ar fi fost presupunerile, ele se

1 Ovidiu Pecican, *op. cit.*, p. 317.

cereau sprijinite pe adevăr. Mi-ar fi trebuit un martor al vremurilor de demult, un cronicar care să-şi fi scris letopiseţul pe nişte lespezi mai tari decât ale lui Moisi şi mai veşnice decât faţa lunii. Nu-l aveam şi eram trist." (p. 33). În absenţa cronicarului, martorul vremurilor de demult se constată a fi naratorul însuşi, peregrin apter prin spaţiu, dar mai ales prin timp, a cărui prezenţă constantă în preajma (sau chiar în inima) tuturor evenimentelor evocate se instituie în garant al adevărului absolut. Este, desigur, o convenţie prestabilită între cosmoidul literar şi cititor, în virtutea căreia receptorul expunerii se vede nevoit a acorda credit unor mărturii altfel subiective, temerare sau chiar uşor fanteziste, dar extrem de fascinante. Rezultatul unei revelaţii pe care naratorul o are la finele primei povestiri este asumarea unui statut fabulos, a unui rol actanţial, pe care îl clamează, la nevoie, cu obstinaţie, în faţa neîncrederii contemporanilor din prezent (un prezent mereu altul, dar care converge, inerent, către secolul douăzeci): „Eu l-am ascultat, dragă profesore, înţelegând să respect convenţia naraţiunii, şi l-am ascultat cu plăcere până în momentul final, când convenţia a fost ruptă. El pretinde cu seriozitate că a fost martorul – şi eroul – unor întâmplări din timpuri vechi şi se implică biografic. (...) Ei bine, în această ipostază sunt gata să-l accept pe narator, dar nu şi pe autor. Or el pretinde că e una şi aceeaşi persoană..." (p. 158). Contemporan cu momente esenţiale (sau semnificative, revelatorii) ale trecutului istoric al neamului, peregrinul apter îşi asumă sarcina de a evoca, în premieră pentru conştiinţa receptoare, aspecte necunoscute, inedite, ale destinului colectiv, rămase, desigur, neconsemnate scriptic, documentar. Naratorul o face de pe poziţiile unui etern singur martor supravieţuitor al evenimentelor, statut asumat în conformitate cu o logică subtilă: „... sufletul unui om care pretinde că a fost contemporan cu întregul nostru trecut istoric... / - Nu, îl corectai eu, ci care susţine că istoria a fost contemporană cu el." (p. 160). Nuanţarea relaţiilor dintre narator, un peregrin apter, şi istorie este o sugestie a raportului pe care actantul o are cu diacronia şi implicit cu temporalitatea: asemenea naratorului anonim din romanul anterior (şi asemeni unora dintre protagoniştii dramaturgiei autorului), peregrinul apter se relevă a fi atemporal, incursiunea sa în temporalitate ţinând de o rostuire străină specificului entităţii sale. Naratorul este, în ultimă instanţă, o frântură a onticului absolut, a instanţei ultime, coborâtă în umanitate pentru a o mântui, prin edificarea unor realităţi suspendate în nebuloasă. Asupra acestui aspect vom reveni în contextul interpretării statutului protagonistului, acela al unui înger aparent *proscris* vremelnic între

oameni. Să punctăm doar, în acest context, că peregrinul apter se apropie de datele a ceea ce Walter Benjamin denumea (după o lucrare a lui Paul Klee), *angelus novus*, „îngerul istoriei" „... un înger care zboară cu spatele, în timp ce faţa îi rămâne mereu întoarsă spre trecut."[1].

Întregul său voiaj spaţial şi temporal îndeplineşte un ritual relativ constant în naraţiunile volumului: o curiozitate a unei construcţii bisericeşti, a unei reprezentări iconografice, a unei domnii etc. este supusă speculaţiei (în conformitate cu logica adevărului martorului ocular) până la a dobândi „... proporţiile unei anchete pe seama istoriei." (p. 279), care, la rândul ei, este transformată în proză artistică (uneori cu etapa intermediară a povestirii formal-orale în faţa unui auditoriu din prezent, reminiscenţă a prelegerilor din temniţă): „Întâmplarea e interesantă, o povesteşti frumos şi ai toate motivele să faci din ea o piesă de literatură." (p. 156). Iar personajele anchetate, sau mai bine zis evocate întru o mai fidelă/autentică receptare sunt personalităţi instauratoare, într-un fel sau altul, ale unor începuturi semnificative, ale unor paradigme, care se prelungesc până în prezent, pe care astfel îl definesc peste vremuri: călugărul Nicodim, ctitorul mănăstirilor Vodiţa şi Tismana în timpul domniei lui Vodă Vlaicu Vladislav, cel care cuprinde monahismul românesc în formule organizate; Pătraşcu cel Bun, Mircea Ciobanul, Doamna Chiajna, Petru Vodă; atmosfera pandurilor din vremea înfrângerii răscoalei lui Tudor Vladimirescu; stareţul Hrisant al Hurezilor; Constantin Brâncoveanu; Doamna Păuna, soţia lui Ştefan Cantacuzino; şi, ca o dreptate făcută meşterilor artişti care au lăsat mărturii culturale peste sute de ani, o serie de pictori iconografi, mulţi anonimi, alţii recuperaţi, precum meşterul Andrei, ucenicul celebrului Constantinos de la Hurezu.

Însă raportarea naratorului la autenticitatea trecutului istoric este cel puţin problematică, interpretabilă. Se reţine întrebarea retorică „De ce-aş profana istoria?" (p. 293), care probează o temere (sau o anume reţinere) faţă de rezultatul incursiunii pe care protagonistul o realizează în reperele neelucidate suficient ale trecutului. Acelaşi narator oferă şi o explicaţie a ceea ce ar semnifica „profanarea istoriei": „Comportamentul şefului de şantier ar fi trebuit să mă amuze dacă, în final, inginerul n-ar fi încercat să profaneze istoria, dizolvând mărturia documentului în posibilitatea unei simple legende. Acesta era lucrul cel mai grav..." (p. 278). Or, prozatorul Valeriu Anania se poziţionează, judecând obiectiv, tocmai în proximitatea unei atari

1 Andrei Pleşu, *Despre îngeri*, ediţia citată, p. 31.

interpretări a demersului său. Cu toată bunăvoința acordată de către cititor adevărului personal expus cu atâta ardoare de către narator, acest adevăr rămâne, totuşi, o fabulație, o expresie a ficțiunii şi a imaginarului, manifestată dintr-un resort elementar, exprimat ca atare în paginile volumului: „Se ştie că trecutul este întotdeauna supradimensionat, ca urmare a admirației pe care omul o are față de înaintaşii săi... / (...) S-ar putea ca supradimensiunea să corespundă şi realității, nu numai imaginației." (p. 162). Naratorul se relevă adept necondiționat al acestui „s-ar putea", supradimensionarea trecutului, vizibilă şi asumată programatic, instituind însă o altă perspectivă, anume tocmai a... legendarului (sau chiar a miticului), stare de fapt pe care dealtfel exegeza literară a şi consemnat-o: „E o lume homerică, cu oameni ce nu par de prin partea locului, dar nici de prin partea timpului», uriaşi blajini în stare să sugrume ursul şi femei care se hârjonesc cu urşii, o istorie mereu la răspântie cu istoria, cu pustnici ce pot, când «în mare cumpănă se află țara aceasta», să pună clopotele să se pornească singure să bată a răstrişte, adunând sălbăticiunile, dacă luptătorii sunt încercuiți, să-i hărtănească pe invadatori. Există în această lume o forță enormă, ca a Pământului..."[1].

Însă poate cea mai spectaculoasă valență a volumului este aceea a modalității în care autorul reconfigurează, în conformitate cu specificul discursului literar al produsului estetic, accepțiunea *prozei memorialistice*. Amintirea, rememorarea şi scrierea memoriilor asigură coerența internă a volumului, „piatra unghiulară" care integrează narațiuni altfel disparate ca fabulă, autonome ca subiect. Elementul de naratologie care priveşte *vocea* face trimitere la statutul unei instanțe care povesteşte totul „din perspectiva amintirii", naratorul, aflat într-un prezent nedeterminat precis, sugerează, în repetate rânduri, că aşterne pe hârtie toate evenimentele cărora le-a fost martor şi protagonist vreme de aproximativ şase veacuri: „Acum, când îmi scriu această amintire..." (p. 92); „Înainte de a-mi începe această povestire, poate spre a-mi împrospăta amintirea..." (p. 109). Actul narativ, enunțarea secvenței textuale, aparține prezentului, iar istoria, secvența evenimențială, trecutului. Asistăm aşadar la o nouă fațetă a naratologiei, aceea a povestitorului conştient de faptul că este şi autor al însemnărilor narate, ni se transmite conştientizarea statutului de creator al produsului artistic, practic suntem martorii scrierii unui volum de o intimitate delicată, a memoriilor unui proscris printre oameni. Autenticitatea mărturisirii este atent supravegheată

1 Miron Scorobete, *Un apter înaripat*, în „Renaşterea", an XI, nr. 4, aprilie 2000, apud *Referințe critice*, vol. citat, p. 328.

de către autor, acesta asigurându-se ca nu cumva receptorul însemnărilor sale să devină prizonier al tentației de a privi volumul ca pe un produs cizelat în conformitate cu normele literar-estetice: „Cum însă eu nu-mi propun să fac literatură, mă voi mulțumi s-o reconstitui pe firul cel mai curgător..." (p. 63). Naratorul urmăreşte un paradoxal demers de a convinge cititorul asupra autenticității (şi deci a verosimilității) istoriei expuse, istorie ale cărei evenimente se încadrează altfel în logica fantasticului. Un alt ecou, cert, al tehnicii romaneşti anterioare. Originalitatea de viziune a fost relevată de Ovidiu Pecican ca fiind o a doua fațetă a „experimentalismului" prozei din volum: „... consecvent unui înțeles programatic asumat, autorul trasează o linie de egalitate între amintire şi istorie ori mitologie, tot aşa cum (am mai spus-o) asimilase memorialistica cu ficțiunea. Oximoronia unei memorialistici văzută ca ficțiune nu e o simplă bravură. Ea încheagă într-o sinteză superioară, trimițând înspre rădăcinile ei ontologice, o antiteză care, în condițiile unei raportări comune la convenția realității, poate părea insurmontabilă."[1]. Pentru Valeriu Anania obiectul memorialisticii este ficțiunea vieții contemplative. Iar această constatare ne oferă cel mai sigur instrument pentru o autentică receptare a ceea ce naratorul se străduieşte a releva, constant, că trebuie (sau poate) fi acceptat ca *adevărat*, toate narațiunile configurând, prin inserții şi aluzii, un virtual microtratat de filosofie referitor la natura adevărului autentic. Surprinzător (prin raportare la dogma creştinismului), dar în conformitatea cu tehnica naratologică performată, asistăm la o pledoarie pentru acceptarea *de jure* a adevărului personal, subiectiv în aparență, al naratorului: „- Vezi tu, există un adevăr al tuturor oamenilor, dar şi un adevăr al fiecărui om în parte, acela în care crede el şi care nu întotdeauna îl ajunge din urmă pe cel obştesc. După părerea mea, adevărul acesta singuratic ar trebui întâmpinat cu mai multă îngăduință." (p. 112).

Inițial protagonistul, încă needificat cu privire la statutul său atemporal, îndeplineşte, în diegeză, rolul cititorului circumspect, căruia trebuie să i se câştige, cumva, acceptarea convenției. Eroul întâlneşte un călugăr fantomatic ce susține că viețuise şi fusese martorul ultimilor şase secole de istorie, statut în virtutea căruia susține: „- Adevărul e numai acesta pe care ți-l spun eu, ca unul ce am trăit acele vremuri şi l-am aflat în chip nemijlocit..." (p. 25). Naratorul, receptor al adevărurilor expuse de călugăr, se declară dispus să accepte autenticitatea celor expuse de interlocutor, dar

1 Ovidiu Pecican, *op. cit.*, p. 316.

nu şi „chezăşia" acestora, implicarea acestuia în istorie, instanţa de martor ocular. În momentul în care are revelaţia faptului de a împărtăşi condiţia transtemporală a călugărului, peregrinul apter devine un susţinător fervent al punctului de vedere anterior respins, şi prin aceasta se instituie el însuşi în emiţător al expresiilor unor adevăruri similare, propuse cititorului înspre acceptare ca atare: „... contemporanii mei s-au desprins, încetul cu încetul şi cam fără voia lor, să accepte şi adevăruri lipsite de acoperiri imediate." (p. 90). Fiind el însuşi garantul, expresia „chezăşiei", peregrinul se va strădui să îndeplinească un drum către centrul „adevărat", autentic, al fenomenelor expuse, depăşind aparenţa limitată şi limitativă a formei în care sunt cunoscute de către ceilalţi: „... îţi iroseşti viaţa ronţăind la infinit învelişuri şi te plângi că adevărurile sunt uscate." (p. 34) se admonestează pe sine naratorul, în fapt mustrându-l şi antrenându-l pe cititor în convenţia propriului demers revelatoriu al... misterului. Căci, împrumutând elemente ale fantasticului (dar şi ale prozei detectiviste), naratorul ambiţionează, în toate prozele volumului, tentativa de a elucida nu strict adevăruri falsificate, ci mistere ale episoadelor aparţinătoare trecutului nebulos. După cum se rosteşte prin intermediul unui personaj, fotograf profesionist, „Mă gândesc cum aş face să pătrund cu obiectivul dincolo de faţa lucrurilor, în realitatea lor ascunsă, (...) ca prin textul unui poem, al cărui chip adevărat se ascunde în spatele cuvintelor..." (p. 35). Ne vedem nevoiţi să remarcăm că prin acest tip de relaţionare la mister Valeriu Anania se situează, formal declarativ, la antipodul esteticii lui Lucian Blaga, dar nu face decât să rămână fidel opţiunii estetice personale, performate anterior în dramaturgia sa, aceea de surprindere a „metaforei germinale" care conduce la mitizare, aşadar de decodificare a esotericului. Dacă în cazul „pentalogiei mitului românesc" ambiţia de a „explica" mitul poate conduce înspre interpretarea unei contraperformanţe estetice, în cazul prozelor în discuţie riscul nu este la fel de acut, întrucât cititorului nu i se propune strict o demitizare, ci o reinterpretare, fascinantă în sine, a datelor neatestate documentar ale *istoriei* reale, o altă, posibilă la modul imaginar, virtuală expresie a istoriei.

Cert este însă că *misterul*, introdus şi expus prin intermediul mijloacelor specifice fantasticului, constituie explicit esenţa ideatică a volumului, centrul gravitaţional în jurul căruia orbitează întreaga secvenţialitatea de evenimente şi de tehnici ale discursului literar: „Prezenţa oricărui mister stârneşte curiozitatea şi naşte întrebări. Dezlegarea nu poate veni decât dacă tu, cel ce întrebi, te afli deja în interiorul răspunsului. Acesta a fost norocul pe care

l-am avut eu..." (p. 236) susţine, la începutul uneia dintre povestiri, naratorul protagonist. Unic deţinător al tainei, iniţiat stingher în valenţele esoterice ale fenomenelor, peregrinul apter îşi resimte, nu o dată, rostuirea „norocoasă" ca pe o povară, comunicarea misterului unui partener fiindu-i imposibilă funciar, peregrinul e singurul de felul său printre oameni, care astfel nu l-ar înţelege şi l-ar proscrie, cum dealtfel au şi făcut-o, adeseori: „O păstram însă în mine şi numai pentru mine, fiind convins că nici prietenul meu Eudoxiu n-ar fi fost în stare s-o priceapă, cu toată incredibila lui capacitate de a intui faţa ascunsă a lucrurilor." (p. 136). Obosit de travaliul la care este supus şi se supune, nefiindu-i certificat de ce trebuie să se consume într-un demers de revelare a absolutului, la care se adaugă şi faptul că nu e constant conştient de statutul său transcendent, protagonistul are şi momente de ezitare, expresii ale unui virtual nostalgic abandon, niciodată însă înfăptuit: „De aceea e bine să nu privim întotdeauna doar la esenţa lucrurilor, căci durerea ar fi prea mare şi de prea lungă durată, ci şi de pe marginea lor, a cărei curgere e mult mai pe măsura noastră." (p. 14). Îndemnul poate fi însuşit de către om, dar nu de către un înger rătăcit printre oameni întru mântuirea acestora. Acesta va realiza un neîncetat itinerar către esenţa lucrurilor, care însă nu va fi niciodată întru totul tangibilă. Aflat în permanenta proximitate a misterului, peregrinul va fi luat în posesie de către acesta, odată cu lectorul, devenind parte a unor alte repere ale fiinţării.

Naratorul, martor şi protagonist al istoriei volumului, are însă şi un mobil personal al expunerii propriilor memorii (ce constau în adevăruri personale şi elucidări inedite ale misterelor), înţelese ca un itinerariu spiritual parcurs prin tărâmul trecutului edificator, revelatoriu. Expunerea unor episoade ale istoriei colective este un pretext, un factor catalizator favorabil declanşării unei epifanii individuale: „... pentru ca eu să devin conştient de întârzierea cu care ajungeam la capătul unui drum început cu multă vreme în urmă." (p. 210). Protagonistul (în dubla sa instanţă de narator şi autor) se regăseşte pe sine, înţelege cine şi ce este, pentru ce se află proscris, transtemporal, în istorie, printre oameni, cu ajutorul amintirilor şi chiar a scrierii memoriilor, după principiul „... fiece amintire e o înviere care despecetluieşte groapa." (p. 83). Fraza conduce, în primul rând, înspre interpretarea statutului peregrinului apter ca manifestare pozitivă a memoriei colective, „... cel ce poartă povara uitării omeneşti... "[1], fiind entitatea/instanţa care face posibilă mântuirea tuturor în raport cu istoria. Amintirile peregrinului apter îndeplinesc astfel,

1 Miron Scorobete, *op. cit.*, p. 327.

pentru poporul privit ca entitate colectivă, un rol similar aceluia performat de Mântuitor în faţa mormântului lui Lazăr, regenerând fiinţarea oamenilor printr-o „iluminare" a acestora în privinţa unor aspecte controversate ale trecutului. Însă, dincolo de îndeplinirea acestui rol actanţial, peregrinul îşi înţelege, prin scrierea propriilor amintiri, natura identităţii sale, incerte şi nebuloase vreme de veacuri, până în momentul creaţiei. Astfel literatura, prin procesul de elaborare, creativ, se instituie în instanţă care asigură mai mult decât terapeutica individului creator, chiar soteriologia acestuia. Şi, prin acestea, demersul hermeneutic se apropie de relevarea complexei naturi a protagonistului, a identităţii absolute a personajului: autorul se proiectează pe sine în interiorul amintirilor peregrinului apter conferind naratorului statutul de înger rătăcit pe pământ.

Eroul comun al nuvelelor şi al povestirilor nu ştie iniţial, în prima povestire a volumului, că el nu va putea niciodată fiinţa după legile omenescului (în primul rând îmbătrâni) întrucât a rămas prizonier pe pământ după ce şi-a pierdut, cu veacuri în trecut, aripile de înger, printr-un blestem necugetat al unui călugăr frate de-al lui Nicodim. Odată cu pierderea aripilor protagonistul pierde şi conştiinţa identităţii proprii, care îi revine aleatoriu şi pentru scurte momente, atunci când pe spatele său apar răni însângerate ale aripilor ce ar vrea să renască: „Dar nici povestirea în sine nu era foarte probabilă, de vreme ce propria mea amintire avea o durată foarte scurtă, de obicei atât cât mă dureau umerii." (p. 72); sau, în cazuri rarisime, când chiar se manifestă fabulos înaripat, însă pentru foarte scurtă vreme, salvându-se din evenimente critice ale istoriei medievale. În postura de tânăr (adeseori călugăr ucenic) va asista la momente interpretabile ale istoriei, pe care şi le aminteşte în prezent, când se regăseşte într-o iminenţă a redobândirii eterne a aripilor, mai mult dorită cu nostalgie decât sortită cu certitudine: „Cât despre taina sângerărilor mele, ea ţinea să mă încredinţeze că ele nu sunt altceva decât semne ale unei clipe viitoare şi năprasnice, când aripile mi se vor trezi din amorţire şi vor izbucni, ca două flăcări albe, de acolo unde stau ghemuite pentru cine ştie ce pricini ascunse." (p. 92). Călugărul, care la rându-i nu a mai putut să moară (îngerul blestemat şi proscris i-a sortit, revanşard, călugărului să rămână la rându-i în starea perpetuă a bătrâneţii încremenite în propriile-i repere) va ridica blestemul după aproximativ şase sute de ani, în prezentul primei povestiri, act înfăptuit reciproc de către peregrinul apter. Călugărul se preface în ţărână, reintrând în ordinea fiinţării fireşti a omenescului, dar, nota bene, peregrinului apter nu

îi revin definitiv aripile şi deci nu ni se restituie condiţia angelică: „... ştiam acum că mântuirea mea fusese de numai o clipă, atât cât să pot dezlega din blestem o fiinţă omenească." (p. 30).

Cheia de lectură ne este aşadar oferită încă din prima povestire, *Întâlnire la Vodiţa*, dar tehnica diegesisului este remarcabilă pe tot parcursul volumului, după principiul „... descoperirii în sine îi premerge voluptatea de a anticipa necunoscutul." (p. 161). Melanjul naratologic al complementarităţii prolepsei şi analepsei (anticiparea alternată cu retrospecţia) configurează un univers halucinant. Acesta pare mereu că este familiar, lectorul consideră că este suveran asupra universului diegetic, dar *istoria* se dovedeşte, mereu, independentă şi suverană sieşi, îi scapă receptorului în momentul final, prezumtiv instaurator al certitudinii. *Proza fantastică* este, în acest context, aceea care asigură universul specific al diegezei, iar Valeriu Anania reia şi exprimă estetic o valenţă a teoriei literare deja exprimată în cazul romanului anterior, confruntarea logicii realităţii cu aceea a supranaturalului. Prin susţinerea remarcabilă a amândurora în cadrul discursului literar cititorul se vede nevoit a opta pentru una dintre variante, dar, neavând repere univoc valabile şi exclusiviste, ezită, astfel instituindu-se fantasticul. În mod constant prozatorul introduce, prin intermediul naratorului, mici tratate de estetică şi teorie literară în cadrul naraţiunilor sale, prin care explică procedeele abordate, fără însă a impune o soluţie. În debutul povestirii *Vasul de lut* regăsim o edificatorie dezbatere, desigur regizată, între narator (vocea auctorială) şi un alt personaj (virtualul cititor). E o confruntare pe marginea expunerii unei povestiri aparent fantastice, strict imaginare, pe care însă naratorul o susţine a fi reală. „E o frumoasă povestire fantastică, menită să provoace emoţie estetică, dar tu ai aerul că vrei să te şi cred. / (...) / - Cum o să cred ceea ce e împotriva evidenţei?" (p. 156). Confruntat cu tentaţia permanentă de a considera istoria expusă ca aparţinând supranaturalului, un exerciţiu de imaginaţie al povestitorului, dar şi cu încăpăţânarea acestuia de a pretinde că evenimentele aparţin realităţii, receptorul naraţiunii ezită perpetuu de a-l recuza fie pe autor, fie pe naratorul protagonist, din tensiunea identificării celor două instanţe ivindu-se, pe de o parte, specificul fantastic.

Punctul de reper în funcţie de care receptorul este nevoit să îşi construiască interpretarea este, desigur, naratorul, cel care pretinde că a fost martor şi protagonist al tuturor evenimentelor expuse. Dacă cititorul va accepta, finalmente, punctul de vedere al acestuia, atunci ezitarea este înlăturată, fantasticul abolit în favoarea instituirii miraculosului, conform

căruia evenimentele au avut loc întocmai cum sunt prezentate, fac parte din universul real, dar realitatea este guvernată de legi incomprehensibile logicii cotidiene. Ceea ce apare ca fantastic este acceptat (şi limitat astfel) ca supranatural, miraculos. Naratorul oferă permanent o explicaţie evenimentelor „fantastice" prezentate, fără însă ca explicaţia sa să se înscrie absolut fie de partea logicii realităţii, fie de cea a supranaturalului. Paradoxul suprem este că el singur nu deţine cheia unică de interpretare a istoriei prezentate. Martor al acesteia, crede cu obstinaţie în logica (uneori iraţională) a istoriei la care ia parte, fără a înclina balanţa definitiv asupra uneia dintre axiologiile paradigmelor multiple. Chiar şi acceptată convenţia naratorului martor al unor evenimente ce se petrec vreme de şase sute de ani, acesta fiind un înger ce transgresează astfel logica realului cotidian, instituind programatic miraculosul, constatăm însă că îngerul, parte a miraculosului, nu este pe deplin elucidat asupra a ceea ce a expus şi, mai mult chiar, devine el însuşi nesigur asupra autenticităţii miraculosului prezentat, într-o finală, magistrală ambiguizare, printr-o imprevizibilă construcţie a discursului narativ.

La finalul volumului, ultimele cuvinte ale îngerului proscris (şi ale operei) instituie incertitudinea şi ezitarea supremă de percepţie, de receptare şi de interpretare a întregului eşafodaj: „Eu eram însă încredinţat că ochii melozilor vor fi devenit albaştri. Erau verzi." (p. 314). Eroare de percepţie a îngerului, aşadar ezitarea naratorului însuşi între real şi iluzoriu, revenirea, chiar şi în cazul său, la fantasticul straniu? „Eroare" de „punere în scenă" a povestitorului, demascată sec la final, opoziţia real-imaginar instituind definitiv statutul naratorului ca autor al unor evenimente pur ficţionale? Ipoteză dealtfel la rândul ei sugerată intratextual, prin referirea, în povestirea *Portretul*, la „... o scornitură a harului poetic, care îi dă făcătorului de stihuri puterea de a pătrunde în ascunzişurile fiinţei şi de a aduce la faţa rostirii ceea ce pare de nerostit. (...) a scris nu ceea ce a grăit ea atunci, ci ceea ce ar fi putut să grăiască, dar cu tot atât adevăr ca şi cum ar fi grăit, poate chiar mai mult." (p. 298). Or, ipoteză extremă, evenimentele expuse de peregrin fac parte dintr-o altă ordine ontologică, diferită chiar şi decât cea specifică lui, în care este „încredinţat", supranaturalul miraculos transgresat de o instanţă complet necunoscută, imponderabilă şi inefabilă? (posibilă sugestie a surmontării credinţei în miraculosul de către... artă? Sau exact contrariul? Ambiguitate a vocii care se rosteşte la final, scriitorul Valeriu Anania sau teologul Bartolomeu...).

Peregrinul apter, el însuşi prizonier între două dimensiuni la finele diegezei, rămâne ezitant, pierdut, neîncredinţat şi mut, asemenea naratorului romanesc anterior, confrate confin, într-o nesfârşită, covârşitoare şi nostalgic epifanică interogaţie şi căutare de sine şi de toate... Însă, dacă luăm în considerare că peregrinul narator este un înger, ipostază a intervalului, expresia contradicţiei finale a expunerii sale nu face decât să sugereze că semnificaţia şi manifestările absolute, ultime, aparţin instanţei superioare celei intermediar-angelice, anume divinului, în proximitatea căruia se opreşte expunerea şi, îndeosebi, tentativa de pătrundere cu propria înţelegere. Că ochii melozilor sunt verzi şi nu albaştri, cum era încredinţat îngerul proscris, ţine de o ordine (ontologică, fenomenologică, taxonomică ori axiologică) ce, finalmente, aparţine teofaniei, care aparţine credinţei comune a artistului şi a teologului: „Eu cred că nimic nu e întâmplător pentru că totul e semnificativ." (pp. 165-166) declară prozatorul în diegeza *Amintirilor peregrinului apter*. Că ochii melozilor dobândiseră o altă înfăţişare decât cea asupra căreia era încredinţat, până în acel moment, îngerul fără aripi, poate sugera apariţia sau manifestarea divinităţii într-o anumită formă. Altfel spus, la finele amintirilor peregrinului apter ni se sugerează că manifestarea divină s-a realizat prin schimbarea culorii ochilor melozilor, prin aceasta îngerului fiindu-i rezervată epifania (certificată de prezenţa hierofaniei), revelaţia faptului de a nu fi fost „uitat" de instanţa supremă, posibil (chiar probabil) metamorfoza ochilor melozilor sugerând transfigurarea virtuală a aripilor angelice, transgresarea condiţiei sale de peregrin apter şi revenirea la dreapta Tatălui. Şi, nu în ultimă instanţă, să remarcăm că, prin artificiul final de construcţie a discursului, prozatorul potenţează misterul... În acest sens amintim o opinie a exegezei, care considera, prin vocea lui Cornel Ungureanu, că „Ceea ce numim îndeobşte orizontul fantastic al acestor proze ar aparţine mai degrabă deschiderilor către sacru pe care le practică un spirit religios. Nuvelele din *Amintirile peregrinului apter* sunt admirabile hierofanii, superb poetice pe această direcţie a lor."[1].

Misterul menţine incertitudinea, suspansul şi tensiunea de-a lungul naraţiunilor, iar, chiar dacă enigmelor istoriei evenimenţiale li se oferă o anume explicaţie (ce la rândul ei alternează şi finalmente ezită între logica realului şi cea a supranaturalului), în schimb asupra identităţii peregrinului apter incertitudinea este urmărită savant, dincolo de paginile naraţiunilor,

1 Cornel Ungureanu, *Geografia literaturii române azi*, Vol I, Paralela 45, 2003, apud *Referinţe critice* în *op. cit.*, p. 323.

prin instituirea unui final, dacă nu deschis, cel puțin interpretabil, dispus multiplelor speculații.

Îngerul care îi apare călugărului frate al lui Nicodim este foarte transparent susceptibil de a fi interpretat ca îngerul personal al autorului însuși, Valeriu Anania. Am relevat în prealabil foarte posibila identificare a naratorului, îngerul peregrin apter, cu autorul. Ca argument suplimentar, contextul în care îngerul i se arată – şi se întovărăşeşte – călugărului, în volum, este o rescriere a circumstanțelor experimentate de autorul însuşi în etape îndelungate ale existenței (dincolo de faptul Anania însuşi împărtăşeşte condiția de călugăr): solitudinea extremă. „... am rămas singur. În singurătatea mea a venit îngerul. S-a dus îngerul şi iar am rămas singur. / (...) / Îngerul a venit la vremea când eram foarte singur...” (p. 28). Autorul şi-a exprimat singurătatea extremă (atât cea datorată recluziunii, cât şi cea ulterioară, prilejuită de îndelungatul „exil”, numit misionarism, departe de țară) atât în dramatice pagini de jurnal, cât şi prin proiecția în opera literară, fie a eului liric, fie a protagonistului romanesc. Peregrinul apter se recomandă, în această ordine de interpretare, ca expresia supremă a sublimării solitudinii personale, elevată la dedublarea angelică. Însuşi comportamentul „necanonic” al îngerului călugărului, anume unul jucăuş, neastâmpărat, nu face decât să sugereze personalitatea angelică a păzitorului prezumat al autorului însuşi, teolog relativ noncomformist, ce înțelege a se rosti *şi* artistic: „- Era un înger zburdalnic, răzlețit pesemne din ceata iezilor lui Dumnezeu. Nu semăna nici cu cel ce i-a binevestit Fecioarei şi nici cu cel ce i-a descoperit cuviosului Pahomie pravila călugăriei, dar era înger adevărat, numai că avea apucături de năzdrăvan. (...) Mi s-a aşezat pe umărul drept...” (p. 29). „Iar îngerul ce altceva este dacă nu *alteritatea noastră identică*, deschiderea noastră latentă către un «propriu» extins, către tot ceea ce, fără să ne fie străin, e «altceva» în noi, altceva-ul *nostru*.”[1] remarcă just Andrei Pleşu.

Destinul îngerului este sugerat alegoric în chiar acelaşi context, prin evocarea, de către călugăr, a unui eveniment premonitoriu desfăşurat în incinta mânăstirii. Un pui de lăstun „ologit” sub streaşina bisericii nu mai poate să zboare, rămânând prizonier muribund pe pământ: „Din puiul acela n-am fost în stare să facem, noi toți, o pasăre. (...) Aripile îi erau bune, dar fără de nici un folos.” (p. 28). Blestemat de călugăr şi lipsit de aripi, îngerul piere în lume, „... zbătându-se ca o pasăre jertfită.” (p. 29). Posibilă interpretare, între multe altele, statutul peregrinului apter ca dedublare a

1 Andrei Pleşu, *op. cit.*, p. 20.

„alterității identice” a autorului. Să reamintim faptul că autorul însuşi s-a aflat, la momentul genezei povestirilor ce alcătuiesc volumul, în ipostaza naratorului (oral) al amintirilor peregrinului apter în contextul în care el însuşi era lipsit de posibilitatea de a cutreiera „înaripat” lumea, experimentând recluziunea. Soluția aflată de către autor a fost aceea a peregrinării imaginar-spirituale prin preteritul recuperat şi reinterpretat, prin intermediul eului său de taină, într-un efort deopotrivă estetic şi metafizic de a surmonta limita. Eul său fiind întemnițat, autorul s-a străduit – şi a reuşit – să îşi înaripeze sinele într-un itinerar mântuitor: „... cuvintele sale nu şi-au pierdut câtuşi de puțin aripile; lor recluziunea nu le-a retezat avântul zborului, ci l-a amplificat. Simplă recuperare compensatorie, voluptatea de a zburda măcar cu imaginația în deplină libertate atunci când eşti pus în lanțuri? Psihologic posibil, estetic nu doar atât.”[1].

Dincolo de această interpretare, psihanalitică şi biografică, statutul în sine al peregrinului apter, aşa cum apare el configurat în diegeză, rămâne dispus unor speculații suplimentare, într-un efort personal al exegetului de a releva (sau a propune) o grilă de lectură a straniului periplu al entității rătăcitoare între uranic şi htonic. Pentru aceasta revenim la accepțiunea pe care autorul o conferă simbolului, „din care purcede şi în care se resoarbe orice realitate vie”, cu atât mai semnificativ peregrinul apter. Simbolul, în opinia autorului, este monada arhetipală, primordială, absolută şi singulară a oricărei fenomenologii, prin urmare inclusiv a semnului, a modalității de reprezentare şi de manifestare a acestei realități, îngerul lipsit de aripi în discuție. Pentru a înțelege şi a decodifica sensul acestei realități, inclusiv al semnului care o reprezintă, natura şi rațiunea în virtutea căreia ființează îngerul lipsit de aripi, receptorul este nevoit a reveni la origini, identificate cu.... simbolul primordial şi perpetuu generator şi regenarator. Inclusiv extincția fenomenologică (şi deci intrinsec dispariția semnului, a peregrinului apter) este privită ca o resorbție în datele simbolului, un *regresum ad uterum*. Valeriu Anania indică, în mod constant şi reiterat asiduu, obsesia naratorului pentru propriile origini şi îndeosebi nostalgia originarului absolut. „- Sunt obsedat de taina obârşiilor, i-am răspuns, şi nu mă pot domoli.” (p. 34). Pe de o parte obsesia obârşiilor ține, desigur, de redobândirea statutului de înger înaripat: „... începui a-mi bate spetele umerilor, cu palmele aruncate cruciş, într-o sălbatică pornire spre trezirea obârşiilor.” (p. 108). Taina obârşiilor de care peregrinul apter se declară mai mult decât fascinat nu se referă, apoi, strict

1 Miron Scorobete, *op. cit.*, p. 326.

la dobândirea accesului la trecutul istoric, ci la identificarea sa cu expresii ale începuturilor semnificativ-instauratoare ale acestui trecut, cu arhei ai neamului a căror manifestare palingenetică, regeneratoare, se consideră a fi. O poză pe care un prieten fotograf o surprinde, în timp ce naratorul se străduia a se lupta, călare, alegoric, cu „şarpele Tismanei" (binecunoscut ritual de exorcizare întru încreştinare a unui loc sacru păgân, convertirea trecutului la o nouă etapă a istoriei religios-metafizice), va înfăţişa, privit fiind negativul în lumină, „o particularitate unică": „... arată fără greş, de fiecare dată, parcă reprodusă dintr-o metopă, imaginea Călăreţului Trac." (p. 47), adică imaginea cea mai posibil a fi apropiată atestabil „tainei obârşiilor" colectivităţii pe care peregrinul o întrupează. Una dintre valenţele arheice ale îngerului protagonist.

Însă natura şi originile absolute ale peregrinului apter sunt cu totul altele, transgresând determinările contextuale şi particulare către momentul instaurator al creştinismului însuşi, şi deci a întregii „realităţi vii" evocate în diegeza volumului. Privind reprezentarea iconografică a lui Ioan Botezătorul (nota bene: Înaintemergătorul) în mod cu totul original cu aripi, la Tismana, protagonistul (călugăr ucenic) i se adresează astfel: „- Ioane, am şoptit, aripile nu sunt ale tale. Mă uit la ele şi mă cufund în mine ca-ntr-un vis. Ţi-o spune anonimul prin care ţi s-a dat un nume, ţi-o spune unul din cei ce purtau ştergare la repejunile Iordanului. E mult de-atunci, poate că m-ai uitat, poate că nu m-ai ştiut niciodată. (...) Mi-e dor de aripile mele şi iată că le aflu acum atârnate de umerii tăi. (...) Ceea ce pentru tine e doar un semn, mie îmi era un adevăr. (...) Tu eşti demult un semn, eu încă sunt un adevăr. (...) Tu eşti martor la judecată, eu de-abia mă căznesc să fiu o biată mărturie..." (p. 71). Protagonistul se constată a fi, în postura peregrinului apter, a îngerului dezaripat, „doar" o realitate vie, având totuşi revelaţia şi conştiinţa că odinioară a fost parte a simbolului însuşi, din care a purces chiar adevărul Înaintemergătorului şi la care acesta a revenit prin încadrarea sa în semn (semnificant şi semnificat, expresie şi conţinut). Peregrinul apter a fost, în momentul prefigurării şi manifestării timpurii a creştinismului, îngerul lui Ioan Botezătorul, prin care „i s-a dat un nume", mesager primordial al dumnezeirii venit din spaţiul intervalului pentru a pune capăt unui sfârşit de lume şi început alteia. Iar la acest interval, considerat ca aflat mai în proximitatea divinităţii decât condiţia terestră, omenească, la care se consideră „osândit", îngerul de odinioară nu mai poate dobândi acces, i se impune o „cenzură transcendentă" insurmontabilă. Postura tragică a

îngerului dezaripat derivă din aceea că niciunde nu se exprimă conştiinţa acestuia supra motivului pentru care i s-a rostuit o altă natură ontologică, „pentru cine ştie ce pricini ascunse" (p. 92) i se rezervă nelămurit destinul precar de apter.

Simbolistica sisificului itinerar parcurs de peregrin înspre certificarea propriului rost existenţial este cu certitudine cel mai sugestiv exprimată în povestirea *Albumiţa* (nota bene, ultima redactată dintre povestirile naraţiunii), naraţiune nu întâmplător lipsită de oricare altă fabulă (istorică, teologică etc.) decât aceea a subtilei expuneri a motivului „desenului din covor", a trăsăturii inefabile, semnificative şi integrante a totului. Albumiţa „... trăieşte răzleaţă, singuratică, greu accesibilă." (p. 209), asemeni îngerului dezaripat, a cărui expresie metaforică, în ultimă instanţă, este. Altfel cunoscută ca „floare de colţ", e o raritate ce i se arată pentru prima dată protagonistului, altfel spus în acest moment peregrinul se va confrunta, revelatoriu, cu propriul destin. Realitate aflată „... singură la pragul singurătăţii, îmbietoare şi distantă ca o făgăduinţă ideală." (p. 210), albumiţa se relevă a fi similară statutului solitar al peregrinului, dar îndeosebi asemănătoare identităţii şi naturii autentice, nebuloase şi necunoscute, a îngerului dezaripat, identitate pe care acesta o iscodeşte neliniştit, fără ca obiectul aspiraţiei sale să se desprindă din datele specifice unei *fata morgana*, „îmbietoare şi distantă ca o făgăduinţă ideală"... Intuind, mai degrabă subliminal, că, odată ce va fi dobândit acces nemijlocit la misterioasa floare de colţ, se va descoperi pe sine, eroul doreşte să o ia în posesie, dar constată că „realitatea ireală" a albumiţei se va îndepărta de fiecare dată, fără o logică aparentă, fără o raţiune fundamentată, fără o explicaţie pertinentă şi imediată.

În postura alpinistului (amator), protagonistul reia cu perseverenţă escaladarea versantului muntos ani la rândul, însă, de fiecare dată, descoperă că floarea nu se mai află acolo unde o prezumase, ci mereu mai departe... Dacă nu ar exista posibilitatea interpretării că floarea de colţ „încolţeşte" în fiecare an în alt loc, s-ar putea spune că albumiţa fuge, mereu, din proximitatea eroului, până la a dispărea cu totul: „După toate aparenţele floarea fugise, pur şi simplu, din calea mea, se retrăsese într-un loc mai sigur..." (p. 212). Demn de remarcat că albumiţa, încolţită la o altitudine mult prea joasă, improprie şi nespecifică naturii sale, realizează o ascensiune constantă pe versant, „Ea îşi caută condiţia ei naturală." (p. 213), asemenea ascensiunii perpetuu imaginate şi dorite de către îngerul dezaripat, până la „saltul final către cer"... Propria identitate îi scapă printre degete, când încearcă, neobosit,

să o desluşească: „... inaccesibila castelană a curatului meu vis de tinereţe şi nu i-am putut şopti decât o singură întrebare: de ce?” (p. 212). Albumiţa rămâne simbol al idealului intangibil, al aspiraţiei eroului către împlinire prin regăsirea de sine, care echivalează cu accesul către absolut. O eternă *fata morgana*, în apropierea căreia se va afla mai întotdeauna, după principiile necunoscute a ceea ce putem denumi hazard, fatalitate sau rostuire divină: „... nu pot scăpa de sentimentul că ea s-a pogorât aici pentru mine şi că tot pentru mine se şi îndepărtează, tocmai pentru ca să mă apropie...” (p. 213). Albumiţa dispărută, „.. nu bănuiam unde, căci în sus nu se mai putea.” (p. 216), peregrinul apter rămâne prizonier pe pământ, fără vreo garanţie sau promisiune cât de vagă de a dobândi acces la celestul ilimitat. Într-un fel, *Albumiţa* sugerează că protagonistul ambiţionează un demers caduc atunci când încearcă să îşi edifice o altă natură decât cea pe care o are rostuită, iar sensul existenţei sale se împlineşte nu încercând să forţeze o limită, ci acceptând-o. Timpul său rostitor, pare a vrea a spune autorul, este pe pământ.

În strânsă conexiune cu aceasta, să remarcăm, mai apoi, că obsesia originarului împrumută, nu întâmplător, sugestiile somnului monadic, a adăstării în iminenţa împlinirii unei virtualităţi, a etapei genezei anterioară facerii propriu-zise, postură atât de familiară universului poetic al lui Valeriu Anania: „Tot aşa va fi cugetat, probabil, şi omul veacului bronz, înainte de a se fi resorbit în icoana originară a fătului somnolent.” (p. 114). Şi în acest caz autorul revine obsedant la resorbţia realităţii, în acest caz a celei primare şi primitive, preistorice, în datele simbolului primordial (numit, nota bene, „icoană originară”), parte a lui *illo tempore* şi chiar a lui *illud tempus*. Crâmpeiele identităţii şi naturii pierdute ale apterului par a împrumuta sugestiile unei anamneze, ce vine „de dincolo de timp”, conform filosofiei platoniciene par a fi amintiri ale ideilor pe care sufletul le-ar fi contemplat în existenţa sa antepământeană: „Retrăiam, pentru o secundă, una din puţinele invazii ale sentimentului filial asupra fiinţei mele neutre. El însă venea de demult, din vremuri foarte îndepărtate, vecine cu neţinerea de minte.” (p. 147). Se reţine însă, la nivelul decodificării pragmatice a sugestiilor anamnezei şi a alegoriilor peregrinului, obsesia acestuia pentru un univers familiar (şi familial) ce presupune o adăstare a fătului întru naştere, precum şi nostalgia dureros acută a dragostei fiului pentru mama absentă, pierdută. Pornind de pe aceste poziţii preliminare, vom argumenta posibila interpretare speculativă conform căreia îngerul dezaripat şi „redus” la statutul

semiomenesc nutreşte, inconştient şi subliminal, aspiraţia de a dobândi o paradoxală natură şi identitate, nu cea angelică, pe care o împărtăşise anterior, ci una de asemenea strict necesară desăvârşirii experienţei ontologice, cea... umană. Peregrinul apter se zbate, de-a lungul diegezei, nu să redevină înger, ci să îşi însuşească omenescul.

În argumentarea unei asemenea interpretări ne vom raporta la consideraţiunile extrem de convingătoare exprimate de Andrei Pleşu, care pledează pentru o frapantă (dar nu inedită) poziţie de superioritate a omului în raport cu îngerul. Vocile care au susţinut o atare opinie sunt extrem de diverse, începând cu textul biblic însuşi, ce atrage atenţia asupra preferinţei divinităţii de a se întrupa nu în condiţia angelică, ci în cea umană: „Fiindcă e de la sine'nţeles că nu pe îngeri i-a luat El în grijă, ci pe urmaşii lui Avraam i-a luat. Pentru aceasta era El dator să li Se asemene'ntru totul fraţilor, ca El să devină Arhiereu milostiv şi credincios în slujba lui Dumnezeu, spre a ispăşi păcatele poporului. Că el însuşi fiind încercat prin ceea ce a pătimit, şi celor ce sunt în încercări poate să le ajute.” (Evrei 2, 16-18). Vasile cel Mare adoptă o poziţie explicită: „Omul are, o dată ce Dumnezeu s-a sălăşluit în el, vrednicie de prooroc, de apostol, de înger, deşi e pământ şi cenuşă.”[1]. Calist Catafygiotul, în secolele XIV-XV: „Iar în toate cele văzute, cel mai înalt şi neasemuit mai bun după fire este omul. Ba prin har e cu adevărat mai sus şi decât îngerii.”[2]. Andrei Pleşu remarcă faptul că omul are în plus faţă de înger tocmai *minusurile*: „Viaţa omului e dramatică. E viaţa spiritului întrupat, adică a spiritului pus într-o condiţie foarte dificilă, dacă nu imposibilă. În corp fiind, noi dobândim prin efort ceea ce îngerul are prin natură. Avem o «temă» mai grea decât a «duhurilor slujitoare», dar tocmai de aceea reuşita, dacă există, ne plasează dintr-o dată în postura de «parteneri» ai lui Dumnezeu. (...) Într-un anume sens, omul e mai *întreg* decât îngerul. El are acces, prin duhul său, la necorporalitatea îngerească, pe când îngerului experienţa corpului îi rămâne străină, chiar dacă, la nevoie, poate îmbrăca, temporar, un corp. Dar experienţele renunţării, a dubiului, a eroicului, pe care limitele corporale o impun, îngerul nu o poate face.”[3]. Devine astfel plauzibil de ce unui înger, peregrinul apter în cazul de faţă, i-ar fi dezirabilă (şi necesară) experimentarea condiţiei umane: paradoxal,

1 Cf. *Filocalia*, VIII, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979, pp. 220-221.

2 Cf. *Filocalia*, VIII, p. 478.

3 Andrei Pleşu, *op. cit.*, p. 33.

pentru a se împlini şi a se apropia, suplimentar calitativ, de divinitate. Există, în paginile volumului, o vagă sugestie a unei asemenea posibile interpretări a statutului peregrinului apter: „Câteodată mi se pare că m-am găsit, dar de cele mai multe ori mă pierd în neştiinţă şi zadarnic aştept să mi se lumineze osânda. O, dacă aş fi oameni ca toţi oamenii, ce bine mi-ar sta omenitatea! O, dacă aş fi înger ca toţi îngerii, ce minunată mi-ar fi dezmărginirea! Iată însă că aripile mele nu mai sunt decât o rană ascunsă, iar înomenirea mea s-a poticnit întru începuturile ei. Două jumătăţi ar putea face oricând un întreg; eu nu sunt decât o rămăşiţă dintr-un sfârşit şi zvâcnetul întrerupt al unei curgeri." (p. 71). Şi, adresându-se Înaintemergătorului: „Tu te-ai luptat cu trupul şi l-ai biruit, eu m-aş lupta şi n-am cu ce." (p. 71). S-ar zice că peregrinul apter al lui Valeriu Anania se află într-o stare tranzitorie, extrem de încordată, încă nelămurită, aceea a iminenţei de a împărtăşi „viaţa spiritului întrupat", de a dobândi accesul la experienţa iniţiatică, ce întregeşte, a „limitei corporale".

Caracterul necesar (sau dezirabil) al experienţei corporale a îngerului constituie un loc comun al scrierilor de profil. O viziune a antropofozilor, la care Bisericile creştine nu consimt, susţin, prin Rudolf Steiner, că omul va ajunge pe treapta îngerilor, după cum şi aceştia au trecut, la un moment dat, prin stadiul uman. Paradoxala şansă a corporalităţii a fost exprimată de Sfântul Ioan Cassian, care consideră că astfel îngerii nu ar fi căzut într-atât de patetic. Pentru a se fortifica în caracterul său sacral, peregrinului i se rezervă aşadar nu o „osândă", ci un privilegiu, prin apteritatea sa. Grigore Palama chiar se referă la „privilegiul ontologic" al omului în virtutea posesiunii unui corp: „Îngerii nu au trup înjugat, ca să-l aibă înjugat minţii."[1]. Chintesenţa Creaţiei nu este îngerul, situat la periferie, marginalizat, ci omul, aflat în centru. Devenind om, îngerul parcurge, aşadar, drumul metafizic spre centru. Dumitru Stăniloae se raliază consideraţiunilor antecesorilor, îmbogăţindu-le chiar semnificativ: „Îngerii cunosc mai mult adâncurile dumnezeirii; oamenii, mai mult taina ei făcută evidentă prin Înviere."[2]. Omul este, datorită răstignirii pe Cruce a Mântuitorului, mai iniţiat calitativ în natura divină decât îngerii, privaţi de o asemenea comuniune şi împărtăşire extremă cu divinitatea: „Îngerii comunică oamenilor o experienţă nesensibilă a lui Dumnezeu şi oamenii comunică îngerilor o experienţă mai sensibilă

1 Grigorie Palama, *Filocalia*, vol. VII, p. 468.

2 Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1978, vol. 1, p. 436.

a lui Dumnezeu."[1]. Sensibilitatea perceperii şi înţelegerii dumnezeirii, argument suficient sieşi care ar determina instanţa angelică a se împlini prin metamorfoza în condiţia umană. Însă consideraţiile lui Dumitru Stăniloae surprind o realitate şi mai spectaculoasă: „omul e, dintr-un anumit punct de vedere, mai mult după chipul lui Dumnezeu decât îngerii."[2], şi aceasta nu doar pentru că omul se împărtăşeşte sensibil din dumnezeire datorită Învierii, ci datorită faptului că omul singur împărtăşeşte o valenţă supremă a divinităţii: creativitatea, prin aceasta instituindu-se în postura de stăpânitor: „Îngerul e numai slujitor, slujitor al lui Dumnezeu şi al omului, pe când omul e şi stăpânitor (*archon*)."[3]. Aşadar arheului îi este necesară şi dezirabilă, în virtutea asigurării plenitudinii fiinţării, dobândirea condiţiei de archon. Darul creativităţii lipseşte îngerilor, iar ceea ce Dumitru Stăniloae remarca atât de just îşi are ca sursă pe acelaşi Grigorie Palama, unde aflăm şi expresia explicită: „De asemenea, Dumnezeu a dăruit numai oamenilor ca nevăzutul cuvânt al minţii nu numai să se facă simţit de auz (...), ci şi să se scrie şi să se vadă ca trup prin trup. Prin aceasta, a dat asigurare durabilă despre venirea şi arătarea Cuvântului Celui mai înalt..."[4]. Să ne reamintim că peregrinul apter se regăseşte în postura de... scriitor, autor al propriilor memorii, cuvântul scris de el însuşi, actul creativ artistic, asigurându-i cadrul anamnezei, prin care ar dobândi acces la amintirea stării pe care o experimenta înainte de a se descoperi „osândit" la experimentarea condiţiei umane, „pentru cine ştie ce pricini neştiute".

Harul creativ artistic, exprimarea sinelui prin cuvânt, îi este sortit ca un privilegiu necesar iniţiatic, „... pentru ca eu să devin conştient de întârzierea cu care ajungeam la capătul unui drum început cu multă vreme în urmă." (p. 210). Drumul acesta, început cu multă vreme în urmă, chiar în *illo tempore*, venind din matricea generativă a originarului ontic, din monada absolut primordială, este un drum al experienţei ontologice şi metafizice a îngerului, căruia îi este rostuit să cunoască starea omenescului, „înomenirea", pentru ca astfel să se apropie autentic şi complet de divinitate. Se poate prezuma, în acord cu opinia lui Rudolf Steiner şi a antropofozilor, că peregrinul apter va străbate etapa umană o anumită perioadă de timp, pentru a dobândi, apoi, acces, la statutul Arhanghelului. Sau, în acord cu Johannes Scheffler,

1 *Ibidem*, p. 422.

2 *Ibidem*, p. 427.

3 *Ibidem*, p. 428.

4 Cf. *Filocalia*, VII, p. 469.

călugăr catolic binecunoscut ca Angelus Silesius, să remarcăm că apteritatea peregrinului lui Valeriu Anania, dincolo de relevarea biografică a identității alterice a individului, se constituie în formulă estetică de a revela supra-angelitatea omenescului: „Dacă mă întrebi ce este umanitatea, îți voi răspunde de îndată, cu un singur cuvânt: supra-angelitate"[1]. Apteritatea angelică, expresie nu a unei „osânde" a divinității, ci a iubirii acesteia, peregrinul nu un înger proscris, ci un inițiat, un virtual supra-înger, archa-angelus, arhanghel.

Volumul de nuvele și povestiri al lui Valeriu Anania se recomandă ca având unele afinități și filiații cu alte produse estetice, ale literaturii române în special, având astfel posibilitatea de a-l încadra într-o anumită tradiție sau context. Trimiterile înspre experiențe epice cvasisimilare ale literaturii universale sunt fie extrem de vagi: „Între angeleologii amatori, cu toții activați de admirabila povestire a lui Gabriel Garcia Marquez, se instalase un mimetism care banaliza o temă."[2]; fie destul de hazardate: „... povestiri cu călugări care, prin imaginația luxuriantă, amintesc de *Numele trandafirului* de Umberto Eco."[3]; fie temerar de generoase: „... o metaforă a dăinuirii – iar prin aceasta își găsește un corespondent de geniu: *Veacul de singurătate* al lui Marquez..."[4]. Povestirea în ramă, asigurată prin prezența statornică a peregrinului apter ca martor, protagonist, povestitor și chiar autor al evenimentelor configuratoare ale diegezelor, trimite, spre exemplu, înspre considerațiile unui „ciclu boccacian suis-generis."[5], sau la sadovenianul *Han al Ancuței*. Dealtfel doar relaționările la experiențe similare ale literaturii române își află o justificare și o argumentare solidă.

Ca prozator care evocă universul monahal, Valeriu Anania poate fi încadrat, prin volumul de față, într-o tradiție reprezentată de mulți alți scriitori, între care Tudor Arghezi, Damian Stănoiu, Petru Popescu, însă Anania nu își limitează discursul la configurarea unor hagiografii sterile sau

1 Cf. Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 38. La nota de subsol autorul indică traducerea (în manuscris) a Ioanei Pârvulescu: „Ce-i omenirea-ntrebi? Îți spun în aste rime: / Ea e, cu un cuvânt, asupra-îngerime.", precum și un alt distih al lui Angelus Silesius semnalat și tradus de aceeași poetă: „E mult să fii înger, dar e încă și mai mult să fii om pe pământ / Fără să fii pătat de noroiul și mizeria omenească".

2 Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 324.

3 Fevronia Novac, *Suferințele peregrinului apter*, în „România literară", an XXIV, nr. 12, 21 martie, 1991, p. 10, apud *Referințe critice* în *op. cit.*, p. 321.

4 Miron Scorobete, *op. cit.*, p. 328.

5 Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 5.

a la ambiționarea unui demers strict satiric. Dublat de formația sa teologică, talentul artistic îl apropie, dincolo de tematica religioasă a narațiunilor, și în virtutea unor afinități de ordin stilistic, mai degrabă unei paradigme comune împărtășite de Gala Galaction și de V. Voiculescu: „Evocările, irizate liric și înflorite cu întâmplări spectaculoase, au străluciri stilistice amintind de structurile frastice ale lui Galaction, dar și de poezia mitologică din povestirile lui Vasile Voiculescu."[1]. Cu V. Voiculescu autorul este mai susceptibil a fi comparat și datorită laturii detectivistice, senzaționale, a unora dintre povestiri, precum *Vasul de lut*, confină *Capului de zimbru*, dar îndeosebi în virtutea realizării unui straniu personaj, Meglea, din nuvela *Pasărea măiastră*, copie fidelă a lui Zahei Orbul nu numai prin frapanta similitudine de expresie a înfățișării sale fizice, ce determină mai degrabă sintagma „Quasimodo autohton"[2], dar mai ales ca semnificație ce i se asigură în diegeză: „Un singur ochi, cel drept, clipea mărunt, izbit de lumină. În locul celuilalt se lăbărța o gogoașă roșietică și încrețită, ca o plagă vindecată pe jumătate, din mijlocul căreia se căsca o gură vâscoasă și imobilă. Plaga mâncase sprânceana și acoperea o frunte îngustă, năpădită de lațe. Fața îi era ciupită de vărsat, dar cu urme atât de largi încât nu-i mai îngăduiseră bărbii să crească decât în smocuri răzlețe, semănate pe rămășițele obrazului, împrejurul nasului cârn. O bărbie degenerată îi împingea mult înainte gura enormă și botoasă, cu buza deasupra răsfrântă peste cea de jos. De sub suman îi ieșeau nădragii de dimie seină, cu capetele vârâte în ciorapi de lână și opinci de cauciuc. Insul își împreună către piept, în semn de pace și supunere, palmele grele și noduroase." (p. 123). Meglea se va dovedi a fi, sub înfățișarea grotescă, figura inocentului penitent, mântuitor al semenilor, singurul căruia divinitatea i se revelează direct, prin coborârea de pe cruce a Mântuitorului, fapt receptat ca firesc de către „nebunul înțelept", cel care surmontează limita aparentei sale proscrieri printr-o inițiere funciară în transcendență.

Însă, într-un anume sens, prozatorul Valeriu Anania este mai susceptibil a fi apropiat prozatorului Mihail Sadoveanu, în primul rând prin relevarea calității funciare de *povestaș* absolut în volumul de față, dar și prin opțiunea unei atitudini personale, auctoriale, față de subiectul exprimat, poziție perfect decelabilă în țesătura plină de savoare a discursului, sau chiar și prin configurarea unor personaje sau a atmosferei ambiante, naturale, ce

1 *Ibidem*, p. 6.

2 Ovidiu Pecican, *op. cit.*, p. 316.

încadrează diegeza (iată că nu doar tehnica povestirii în ramă trimite înspre personalitatea moldavului). „Un veritabil ceremonial al povestirii este adus la viață de lectura frazelor mătăsoase («țesătură curgătoare») cu subtile intarsii de retorică omiletică și de șlefuită oralitate folclorică.”[1] observă pertinent Mircea Muthu în deschiderea studiului său, fără însă a oferi trimiteri suplimentare înspre posibile afinități. „Inflexiile de tonalitate sadoveniană și voiculesciană”[2] sunt remarcate lapidar de către D. Micu. Ovidiu Pecican surprinde deopotrivă afinitățile salutare, cele discutate, cât și originalitatea (relativă) instituită de povestitor în cadrul paradigmei *povestașului*, specifică literaturii române și aflată sacrosanct „sub umbra marelui moldav”: „Ceea ce se întreprinde în narațiunile lui apter este o proză care nu se dă în lături nici de la pitoresc, nici de la regional, nici de la partizanatul ce ne-am obișnuit a-l numi patriotic. E o dovadă că scriitorul unei asemenea formule crede cu putere că la Judecata din urmă ne vom înfățișa «pe neamuri». Relația cu Atotputernicul nu este lipsită de culoare și de determinări, ci împrumută parte din inventarul spațiului originar. Calea către Dumnezeu, pare a spune peregrinul, trece prin arheii neamului. / Conform unui astfel de rețetar, sadovenienele drumuri și popasuri, vorbirea ceremonioasă, ritualurile vieții diurne, conturarea unei naturi pure ce păstrează valorile originare cu care a fost înzestrată pentru că n-a fost încă pângărită de om, personaje precum egumenul, arheologul, femeia dintr-o bucată (tipul Vrâncioaia-Vitoria Lipan) nu lipsesc nici unele. Ale lui Valeriu Anania rămân, în schimb, în întregime talentul de povestitor - care, dincolo de briza sadoveniană prezentă cam peste tot în paginile cărții, conferă originalitate, atâta cât există, noii sinteze -, ca și îmbinarea (cu accente schimbate) a ingredientelor. Tot a lui este și proiecția neezitantă a faptelor pe fundalul eternității...”[3]. Aspirația nostalgică a peregrinului pentru originar, ce trimite și înspre fantast-alegorica înfățișare a acestuia în postura Călărețului Trac, se poate încadra în aceleași date arheice cu ale sadovenianului Kesarion Breb și nu numai.

Revenind însă la „briza sadoveniană” a „povestirii poveștii”, să relevăm ca semnificativă o mărturisire a prozatorului însuși, element de biografie personală ce se recomandă ca ingredient al alchimiei genezei estetice a povestirilor volumului. În anul 1980, când deja autorul își petrecea vacanțele

1 Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 5.

2 D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, Vol. III, București. Editura Iriana, 1996, apud *Referințe critice* în *op. cit.*, p. 325.

3 Ovidiu Pecican, *op. cit.*, p. 317.

la Văratec, așadar în locația și iminența temporală care au configurat scrierea *Amintirilor peregrinului apter*, Valeriu Anania mărturisește că se complace într-un hedonism al relecturării operelor complete ale lui... Sadoveanu, parte din „dragostele dintâi.”[1]. Articolul-confesiune mărturisește o venerație de o viață a autorului pentru opera sadoveniană, din considerente diverse, inclusiv sugestia patriotismului și a recuperării supradimensionate a trecutului, amintite de Ovidiu Pecican și arhiprezente în volumul lui Anania, dar, nu surprinzător, regăsim o adăstare particulară a aprecierilor asupra romanului... *Creanga de aur* și a personajului Kesarion Breb, recitit prin grila arheică. „Sadoveanu e un viciu al spiritului.”[2], declară, în 1980, Valeriu Anania, iar partea finală a articolului ne oferă și cele mai prețioase informații asupra a ceea ce autorul consideră ca remarcabil estetic în proza moldavului: talentul de povestitor și limbajul artistic utilizat. „Lumea lui Sadoveanu se mișcă domol, are timp, graba e numai închipuită; scriitorul a filmat-o în ritmul ei obișnuit, dar ție, cititor, ți-o dă cu încetinitorul, cu acea încetineală savantă care face din săritura unui cal, banală, un zbor al imponderabilului, menit să te uimească și să te încânte. Nici măcar nu arzi de curiozitate să vezi ce se mai întâmplă, istoria e aproape știută, ai epuizat și exegezele, te mână doar plăcerea lui cum povestește. Ai citit pe nerăsuflate treizeci de pagini, faci un popas și-ți dai seama că de-a lungul lor nu s-a întâmplat nimic decât că doi călăreți de demult au făcut un drum de la un conac la altul. Ei bine, să scrii treizeci de pagini de acest fel și să-ți îndatorezi cititorul să le mai citească o dată, iată puterea lui Sadoveanu, fără egal în proza românească. Ființa operei lui Sadoveanu e limba în care a scris-o, o limbă nici nouă și nici înnoitoare, și nici măcar veche - așa cum se mai pretinde - ci reașezată pe temeliile ei...”[3]. Proza lui Valeriu Anania se înscrie pe coordonatele aceleiași atitudini față de limba artistică, autorul folosind cu savoare lexeme recuperate nu din compartimentul „vetust” al vocabularului, ci, desigur, din înseși temeliile acestuia: ochiul negreșelnic, miezonoptică, lăsământul, nematerialnic, neunde, nefirescului... În acest context se cuvine să remarcăm și lirismul intrinsec al expresiei formal epice, lirismul fiind trăsătură funciară a discursului literar al autorului, de regăsit în creația romanescă sau dramatică: „Sub soarele amiezei se rămurea un cer cu

1 Valeriu Anania, *Voluptatea lecturii*, în „Luceafărul”, an XXIII, nr. 44, 1 noiembrie 1980, apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, ediția citată, p. 130.

2 *Ibidem*, p. 132.

3 *Ibidem*, pp. 132-133.

mere de aur." (p. 110). După cum constata un atent exeget, „Limba vechilor cazanii își trăiește, din plin, tinerețea și expresivitatea."[1].

Am remarca faptul că prozatorul Valeriu Anania se disociază funciar de prozatorul Mihail Sadoveanu nu la nivelul în sine al povestirii, profund tradițională, ce amintește chiar de însemnările cronicarilor sau de baladescul epic popular, ci al modalităților naratologice care configurează discursul, al ipostazelor persoanei, vocii, încastrărilor narative, al timpului narațiunii etc., care asigură propriilor narațiuni un caracter personal, ce trimite către senzațional, fantastic sau fabulos ce se inserează în logica realului, reconfigurând-o, prin aceasta putând fi vag relaționat narațiunilor fantastice ale lui Mircea Eliade. Însă după cum observa unul dintre recenzenții timpurii ai volumului, tocmai fabulosul condiției naratorului instituie, paradoxal, tradiționalitatea narațiunii: „Prin ubicuitatea lui, devine narator omniscient, care relatează faptele la persoana întâi. Convenția omniprezenței naratorului e rezolvată prin natura fabuloasă..."[2]. Un melanj profesat de un autor familiarizat cu evoluția formală a discursului epic, a modalităților de expunere a fabulei, dar finalmente fidel vetrei originare, „familiale", a zicerii propriu-zise a subiectului, un povestitor tradițional ce „recuperează o vârstă a scrisului românesc."[3].

Fiind dificil de surprins într-o singură sintagmă specificitatea unui volum într-atât de generos, extrapolăm considerarea acestuia ca „proză spiritualizată"[4] infuzată de „retorică intelectuală"[5] și subscriem unei explicații pertinente atât pentru complexitatea semnificativă cât și pentru intelectualismul prozelor: caracterul de sinteză și de apoteoză a unei îndelungi experiențe literare, a întregii creații a lui Valeriu Anania: „regăsim în ele lirismul poeziilor, mitologia arhaică din ciclul dramaturgic, subtila și atât de personala eseistică din volumele de publicistică, comentariul plastic din *Cerurile Oltului* (...), până și memorialistica din *Rotonda plopilor aprinși*, povestirile de față, în ciuda tuturor deghizărilor, conținând o doză incredibilă de substanță autobiografică."[6]. Amintirile peregrinului apter

1 Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 323.

2 Fevronia Novac, *op. cit.*, p. 321.

3 Cornel Ungureanu, *op. cit.*, p. 324.

4 *Ibidem*, p. 323.

5 Constantin Cubleșan, *Contemporaneitatea istoriei*, în „Adevărul literar și artistic", an II, nr. 51, 27 ianuarie-2 februarie 1991, p. 3, apud *Referințe critice* în *op. cit.*, p. 319.

6 Miron Scorobete, *op. cit.*, p. 328.

sunt, în fond, expresia estetică a amintirilor spiritului auctorial, a finalei meditații a spiritului creator asupra tuturor valențelor operei scrise de el până în acel moment, rostirea finală a eului confruntat cu sinele autentic. Din această tensiune a finalității decisive răzbate și caracterul autobiografic, și accentele teologice ale narațiunilor, prin *Amintirile peregrinului apter* Valeriu Anania construind o amplă alegorie a condiției ontologice aflate într-un spațiu al intervalului, în care recuperează nu doar statutul angelic, ci își anticipează și omenescul ca adăstând în iminența unei prefaceri ființiale, a unei metamorfoze a plenitudinii. Omul creator Valeriu Anania se va manifesta, imediat după încheierea volumului, într-o altă dimensiune a expresiei literale, transgresând definitiv literarul înspre traducerea cuvântului *Sfintei Scripturi*, care purcede din Logos. Pentru Valeriu Anania *Amintirile peregrinului apter* sunt expresia unei finalități, a creației literare, înțeleasă ca îndelungată etapă pregătitoare, necesară, a unui itinerariu spiritual al cărui vector unidimensional și unidirecțional către centru l-a presupus traducerea *Bibliei*, „arătarea Cuvântului Celui mai înalt"[1], înzestrare considerată de Grigorie Palama ca „supraangelitate" a condiției umane. Prin aceasta „osânda" peregrinului va fi cunoscut o supremă revelație, epifanică și hierofanică, iar apteritatea va fi constituit o ultimă treaptă, asumată și surmontată, a inițierii în zborul ilimitat întru absolut.

1 Cf. Filocalia, VII, p. 469.

IV. Dramaturgia

„... poemele mele dramatice pornesc, ca inspirație, nu de la mituri, ci de la premituri, de la «metafora germinatoare» a mitului – cu fericita expresia a unui comentator al meu din Franța – de la un nucleu primar, care a precedat miturile. (...) Un critic dramatic american afirma că versul e limbajul natural al teatrului. În ce mă privește, aş cuteza să afirm că poezia dramatică e limbajul natural al înzestrărilor mele literare. Ca atare, am pornit la drum fără să-mi propun pariuri, confruntări, provocări sau revoluții în contemporaneitate, nu am urmărit noul decât în măsura în care acesta poate fi prospețime, primenire, un adaus de adâncime și vigoare. (...) Dar că tradiția, primenită cu agoniseala a tot ceea ce a fost și este nou, trebuie să rămână filonul de aur al unei culturi, de aceasta nu mă îndoiesc. E credința în care mi-am scris «curajosul, bravul» teatru în versuri. Mărturisesc împreună cu Dulcele Prinț, că mi-am făcut datoria față de sufletul patern, ca și față de limba neamului meu. Restul poate fi tăcere...”[1]

1 Valeriu Anania, *De vorbă cu Ioan Pintea*, în „Steaua”, XXXVII, nr. 12, decembrie 1987, pp. 22-25.

Avatarurile unui „poet dramatic”

Afirmarea ca dramaturg a lui Valeriu Anania reține un îndelungat travaliu anterior debutului în volum. La vârsta de şaisprezece ani autorul abordează poezia dramatică (specie literară căreia îi va rămâne fidel următorii treizeci şi trei de ani) prin scenariul radiofonic *Jocul fulgilor*, interpretat la postul de radio Bucureşti în ziua de 26 noiembrie 1938, în regia lui Atanasie Mitric. Aceeaşi piesă e adaptată pentru decor de Eugenia Brebenaru şi reprezentată pe scena Operei Române în februarie 1939, în spectacol festiv. La 11 mai 1939, cu concursul binevoitor al lui Nicolae Iorga, o trupă de amatori îi joacă piesa în versuri *La furcărie* pe scena Teatrului Ligii Culturale, în regia autorului. În martie 1940, tot o trupă de artişti amatori îi reprezintă poemul dramatic *Dochia* pe scena Teatrului Național Studio, în regia lui Nicolae Kirilov[1]. Toate aceste lucrări nu au fost publicate, ele fiind reținute, deliberat, în arhiva personală, împreună cu alte piese de atelier ale dramaturgiei sale timpurii.

Reținem din memoriile autorului, a căror primă ediție este cea din 1983[2], ulterioară apariției „pentalogiei mitului românesc” (1982), enumerația de încercări abandonate şi păstrate doar în manuscris datorită unei conştientizări a dreptei lor valori. Asumându-ne sistematizarea cronologică, primul titlu ar fi *Drumur*, poem dramatic în cinci acte, ai cărui primi lectori/auditori au fost Emil Botta şi Arşavir Acterian la Polovragi, iar ulterior Victor Papilian la Sibiu, prin 1943, audiții care îi conştientizează autorului dificultatea receptării teatrului în versuri, mai ales cel în endecasilab, metodă abandonată ulterior, preferându-se polimetria în *Miorița.* Cu toate acestea, în 1946, în casa protopopului Florea Mureşan din Cluj Napoca, Ion Luca, auditor al aceluiaşi manuscris, exclamă sec: „Scrie bine, al dracului!”[3], ceea ce

1 cf. *Bio-bibliografie* în Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, Bucureşti. Editura Eminescu, 1982, II, pp. 289-290.

2 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, memorii, Bucureşti. Cartea Românească, 1983; ediția a doua: Bucureşti. Editura Florile Dalbe, 1995. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la a doua ediție.

3 cf. Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, 1995, p. 168.

argumentează expresia nu a unui „bruion", ci a talentului „împlinit" al unui dramaturg în devenire. *Postumia*, o altă încercare dramatică de prin 1947, este inspirată de Titus Livius şi influenţată declarat de dramaturgia lui Ion Luca. În 1948, la Bistriţa olteană, Anania rescrie *Jocul fulgilor,* pentru a o pune în scenă. O altă piesă rămasă în manuscris este *Prometeu*. Toate acestea sunt considerate de memorialist „… exerciţii ale unui poet care simţea că se exprimă mai adevărat prin eroii lui decât prin sine însuşi."[1]. Singurele excepţii ale acestei perioade, publicate tardiv - şi circumstanţial - , sunt două titluri: *Hoţul de mărgăritare*, parabolă biblică, definitivată la data de 2 aprilie 1952 la Curtea de Argeş[2], pusă în scenă la Turda în 1992, publicată în 1993[3]; *Păhărelul cu nectar*, feerie coregrafică, redactată în 1955, jucată de către Şcoala de balet a Ministerului Poştelor şi Telecomunicaţiilor pe scena Teatrului de Operetă şi pe aceea a Teatrului Consiliului Central al Sindicatelor, în regia Sandei Dimitriu-Panaitescu[4], publicată în 1969[5].

Cuprinsul aceloraşi memorii menţionează, în repetate rânduri, lungul drum al manuscrisului *Mioriţa* către debutul editorial în volum al autorului. Astfel aflăm că primii auditori ai lecturii *Mioriţei* au fost Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Al. Mironescu şi V. Voiculescu, într-o variantă deja configurată în iulie 1953. Cu acest prilej are loc şi prima dezbatere critică polemică referitoare la substratul ideatic al piesei culte. Al. Mironescu acuză păgânismul piesei, iar Voiculescu îl apără cu îndârjire, dovedind astfel valoarea utilizării elementelor păgâne în artă. Într-o amplă apreciere scrisă Voiculescu observă motivul supraomului şi cel al fatalităţii/predestinării din balada populară şi oferă multiple sugestii dramaturgului Anania: „... lui V. Voiculescu îi datorez finalul actual al Mioriţei."[6]. O a doua variantă va fi lecturată în 1955 în casa lui Barbu Slătineanu. În primăvara lui 1957, Teatrul Armatei era interesat de a pune în scenă *Mioriţa*, context în care Ion Luca, după ce în 1955 îl renegase pe Anania ca prieten, pretinde să

1 *Ibidem*, pp. 171-172.

2 cf. Valeriu Anania, *Hoţul de mărgăritare*. Parabolă în patru acte. Ediţia a II-a, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2001, p. 78.

3 Valeriu Anania, *Hoţul de mărgăritare*, parabolă în patru acte, Cluj-Napoca. Casa de Editură Dokia, 1993.

4 Cf. *Bio-bibliografie*, ediţia citată, p. 290.

5 Valeriu Anania, *Păhărelul cu nectar*. Fantezie dramatică în versuri, Bucureşti. Editura Tineretului, 1969.

6 cf. Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, p. 225.

fie trecut coautor, cu totul absurd, pentru a încasa jumătate din eventualele beneficii financiare. Proiectul teatral rămâne oricum doar o virtualitate. La 3 iunie 1958 manuscrisul era deja prefaţat de către Tudor Arghezi, iar la 21 mai 1965 marele poet, la împlinirea a 85 de ani, îşi exprimă dorinţa de a-şi vedea prefaţa publicată… Amintim, fără comentarii suplimentare în acest capitol, factorii externi care au contribuit la debutul editorial târziu al dramaturgului: detenţia ca deţinut politic între 1958-1964.

Între anii 1966-1982 Valeriu Anania publică (şi reeditează în ediţii revizuite) cinci piese de teatru, care, finalmente, vor alcătui *Greul pământului*[1], o „pentalogie a mitului românesc", căreia, dealtfel, i se va şi conferi premiul Uniunii Scriitorilor din România, secţiunea „Dramaturgie", pe anul 1982. Orice exegeză a operelor ce compun această pentalogie se vede nevoită a reţine 1972 ca an al unei „ediţii definitive" a primelor patru titluri, *Poeme cu măşti*[2] fiind o revizuire temeinică şi severă a apariţiilor anterioare, singura recomandată, de către autor, lecturii. *Mioriţa* (1966)[3], *Meşterul Manole* (1968)[4], *Du-te vreme, vino vreme!* (1969)[5], *Steaua zimbrului* (1971)[6] exprimă opţiunea fermă a autorului pentru specia poemului dramatic, singura excepţie constituind-o *Greul pământului* (1982)[7], care abandonează prozodia[8]. Astfel, sub aspectul formal (dublat de cel al fabulei), piesele lui Valeriu Anania se pot înscrie (uneori destul de vag însă), într-o tradiţie a dramaturgiei literaturii române: *Meşterul Manole* se poate poziţiona în descendenţa poemelor dramatice similare ale lui Nicolae Iorga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Ion Luca; *Du-te vreme, vino vreme!* se revendică vag de la tradiţia basmului

1 Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, Bucureşti. Editura Eminescu, 1982, I-II.

2 Idem, *Poeme cu măşti*, teatru, ediţie definitivă, Bucureşti. Editura Cartea Românească, 1972.

3 Idem, *Mioriţa*, poem dramatic, Bucureşti. Editura pentru literatură, 1966.

4 Idem, *Meşterul Manole*, poem dramatic în cinci acte în versuri, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968.

5 Idem, *Du-te vreme, vino vreme*, poem dramatic, Bucureşti. Editura Tineretului, 1969.

6 Idem, *Steaua Zimbrului*, poem dramatic, Bucureşti. Editura Eminescu, 1971.

7 Idem, *Greul pământului.* Mit valah în devenire, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, II, Bucureşti. Editura Eminescu, 1982.

8 Acribia documentară poate reţine şi faptul că ordinea cronologică a editării pieselor nu coincide cu cea a conceperii lor în stadiu de proiect (gestaţia în atelierul creaţiei este impresionantă ca extindere): 1942-1971: *Du-te vreme, vino vreme!*; 1950-1971: *Mioriţa*; 1954-1981: *Greul pământului*; 1960-1971: *Steaua zimbrului*; 1962-1971: *Meşterul Manole*.

dramatic poetic, reprezentat de Victor Eftimiu, Nicolae Iorga, Radu Stanca, Vasile Voiculescu; *Steaua zimbrului*, ca dramă istorică în versuri, îi foloseşte (excesiv) ca puncte de reper pe Eminescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Al. Davila; *Greul pământului*, ca (pseudo)dramă istorică referitoare la Bizanţ se poate relaţiona, pur formal, la operele similare ale lui Ion Luca.

Valeriu Anania îşi va motiva preferinţa statornică pentru specia literară amintită într-un studiu de specialitate a teoriei literare, în anul 1984. Prin *Dramă istorică şi poezie dramatică*[1] autorul pledează pentru superioritatea poeziei dramatice, prin consideraţii care probează informaţia intelectuală temeinică, prealabilă redactării textului artistic. În cazul poemului dramatic, susţine autorul, „... nu istoria e punctul său de plecare, ci ideea poetică, în care istoria se integrează organic şi pe care e chemată să o slujească."[2]. Delimitare teoretică este demnă de reţinut, uneori piesele sale (îndeosebi ultimele două, cu caracter de pseudo-dramă istorică) probând o lipsă de aderenţă acută la categoria verosimilităţii, iar inexactităţile, aproximările, speculaţiile şi îndeosebi inautenticitatea justificându-se, doar parţial, prin prisma subordonării la dezideratul „ideii poetice".

Singurul exeget care a argumentat estetic opţiunea relativ stranie a autorului pentru specia poemului dramatic este Al. Paleologu, într-un comentar[3] care surprinde, elevat, motivaţiile subtile, intime, de substanţă, ce recomandă, într-o anumită măsură, textul astfel conceput. Luând în calcul amplitudinea culturii şi rafinamentul spiritului autorului, Al. Paleologu se arată convins că „Nu un ataşament retardatar la formule perimate, ci presiunea unei necesităţi lăuntrice trebuie să fi comandat o atare opţiune."[4]. Argumentele exegetului sunt covârşitoare prin proiectarea opţiunii dramaturgului român într-un context universal. Porneşte de la remarca unui critic francez, Lucien Dubech, care exprima, în anii treizeci, regretul faţă de dizgraţia de care avea parte teatrul în versuri. Transgresarea naturii prozei curente prin apelul la utilizarea versului, specifică lui Claudel, îşi are un exemplu cvasi-similar în dramaturgia lui Blaga. Deşi procedeul în sine ţine de tipul pastişei, Al.

1 Valeriu Anania, *Dramă istorică şi poezie dramatică*, în „Contemporanul", XXX, 3 februarie 1984, apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*. Ediţia îngrijită şi postfaţă de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

2 *Ibidem*, p. 130

3 Al. Paleologu, *Du-te vreme, vino vreme!*, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediţia citată, II, pp. 7-15.

4 *Ibidem*, p. 7.

Paleologu susţine că *poate* determina o reuşită estetică, revitalizând *deliberat* o formă dezafectată, procedeu care accentuează, prin contrast, sensul interior. Polimetria, diversitatea metrică, specifică dramaturgiei lui Valeriu Anania, este de asemenea o tehnică ce asigură efecte inedite, dinamica versificaţiei apropiind dialogul teatral de natura rostirii curente. Exegetul mai remarcă faptul că raportul dintre prozodie şi mişcarea internă a poemului dramatic este unul intim, organic, de afinitate a substanţei.

Deşi, formal şi aparent, dramaturgul pare a se cantona într-o formulă vetustă (vetust neavând conotaţie depreciativă), opţiunea sa se dovedeşte, deşi inconstant, o împlinire estetică. Pe de o parte opera se susţine prin ţinuta mereu impecabilă a versificaţiei, ritmul, rima şi măsura fiind supuse unei riguroase cenzuri din partea unui talent altfel nativ. Este o cursivitate şi o fluenţă indubitabilă a lecturii de fotoliu (sau a rostirii scenice). Pe de altă parte substratul „simbolico-filosofic" (sintagma, deşi aparent pretenţioasă, e folosită însă chiar de Al. Paleologu) a unora dintre dramele pentalogiei este de o altitudine şi un rafinament rarisim al spiritului, care proiectează subiecte mitologice aparent autohtone (accentuat localizate formal) în panteonul problematicilor esenţiale şi etern uman universale. Obsesia recuperării originarului arhetipal îl apropie, în acest sens, pe dramaturgul Valeriu Anania, de viziunea hermeneutic-antropologică a lui Mircea Eliade, într-un serenisim spaţiu al spiritului confin.

Mioriţa (1966; 1972)

Poemul dramatic *Mioriţa*, redactat între anii 1950-1971[1], nu constituie o rescriere schematic simplistă a temei, a motivelor şi a conflictului din balada arhetip, ci, din contră, valorifică aspecte ale mai multor variante şi introduce în diegesis, într-o manieră originală, cel puţin un element inedit, erosul, căruia, în fapt, i se şi conferă rolul actanţial suprem, surmontând thanatosul şi fatalitatea, de asemenea prezenţe hotărâtoare în configurarea estetică a dramei. Vom releva însă, în prealabil, elementele magice, păgâne,

1 Cf. Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, Bucureşti. Editura Eminescu, 1982, I, p. 209. Toate trimiterile se vor face la această ediţie.

precreştine, utilizate de autor, precum şi pe cele specifice creştinismului, pentru a identifica în ce măsură autorul se raportează asociativ (sau disociativ) la atmosfera de mister preistoric specifică baladei, precum şi în ce grad înțelege Valeriu Anania, scriitor de formație teologică ortodoxă, să imprime produsului artistic elemente specifice creştinismului, conferind astfel o nouă viziune datelor mitului.

S-a observat, în repetate rânduri, substratul păgân, precreştin, de sorginte dacică sau poate chiar preistorică, al baladei populare. În acest sens amintim unele opinii mai mult sau mai puțin „fanteziste": G. Coşbuc (1900) considera balada un bocet solar, ciobanul fiind ipostază a soarelui, iar maică bătrână, a pământului[1]; H. Sanielevici (1931) atribuia omorului caracter ritual în care ciobanul era jertfit unei divinități[2]. Cu argumente însă ştiințifice, H. H. Stahl şi Constantin Brăiloiu încearcă la rândul lor să extrapoleze elemente de preistorie a baladei, în special aspecte sumbre şi terifiante ale riturilor funerare româneşti. Deşi Mircea Eliade (1970) apreciază îndeajuns noul discurs introdus de Brăiloiu în interpretarea baladei, totuşi nu crede în continuitatea dintre „… această lume a tenebrelor şi a terorilor ancestrale şi universul senin şi transfigurat al *Mioriței*."[3]. Soluția oferită de eruditul român: "creştinismul cosmic", specific sud-estului european, care s-ar caracteriza prin prezența elementelor păgâne, arhaice, în credințele populare, aspecte vag creştinizate. Poemul dramatic al lui Valeriu Anania oferă surprize notabile în acest sens. Deşi operă a unui teolog ortodox, piesa integrează o succesiune de elemente ne-creştine, practici şi credințe păgâne, sau chiar se structurează în funcție de o viziune a creştinismului cosmic, în care este decelabil un mod de existență cotidian, autohton şi ancestral, ulterior încadrat în paradigma creştină. Să urmărim câteva argumente grăitoare.

Cercetările etnografice şi studiile filosofice au relevat un aspect frapant al baladei populare *Miorița*. Simbolistica arhaică a mitului pare a releva o gândire magică ce transcende determinări de natură istorică sau religioasă către o esențializare de un rar rafinament a raportării ființării la escatologic: individul nu poate înceta a ființa ca făptură muritoare decât împlinit. Ființa

1 G. Coşbuc, *Elementele literaturii populare*, în *Noua revistă română*, I, 1900, pp.159-160, cf. Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 220.

2 H. Sanielevici, *Miorița sau patimile lui Zalmoxis*, în „Adevărul literar", X, 1931, nr. 552-554, cf. Gheorghe Vrabie, *op. cit*, loc. cit.

3 Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Bucureşti. Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1980, p. 246.

care nu s-a trăit pe sine plenar nu poate deveni muritoare, ci adastă într-o zodie incertă a mortului viu, neîmplinită nici în moarte. Pentru a transcende într-o altă dimensiune trebuie să îți fi consumat timpul rostuit în viață în câteva repere esențiale. Început şi propulsat în lumină nu este suficient pentru a te sfârşi. Canonul ființei este acela de a trăi viața plenar pentru a dobândi dreptul la moarte.

H. H. Stahl (1938)[1] şi Constantin Brăiloiu (1946)[2] sunt promotorii unei interpretări fascinante a semnificației esoterice a baladei, unele intuiții avându-le anterior Ion Muşlea (1925)[3], argumentele lor incontestabile impunând hotărâtor originea mitului într-un ritual ancestral funerar, de sorginte incertă, cu certitudine păgână, care se păstrează ca o permanență a raportării țăranului român la existență, atitudine de respect sacramental dovedit atât vieții cât şi, sau mai ales, morții. După cum vom releva, poemul dramatic al lui Valeriu Anania surprinde această valență a arhetipului, tocmai pentru a oferi o viziune cu pretenții exhaustiv-integratoare. H. H. Stahl are marele merit de a fructifica cerebral anumite intuiții ale lui Dan Botta (1936)[4] şi Lucian Blaga (1936)[5], față de al căror discurs se detaşează. Practic sociologul reține doar ideea de fond: concepția străveche a morții nupțiale, decelabilă în riturile funebre actuale ale poporului român, respingând însă încadrarea acestei concepții în oricare spiritualitate strict determinată religios: „Cununia cu moartea este una din temele predilecte ale întregii noastre filosofii populare."[6]. Observația sa este însuşită şi reiterată de către Constantin Brăiloiu într-un studiu ulterior: „Tema aceasta a «morții-nuntă» datează încă din preistorie. (...) La românii din zilele noastre, o întâlnim atât

1 H. H. Stahl, *„Miorița" şi filosofia populară,* Sociologia românească, anul III, 1938.

2 Constantin Brăiloiu, *Sur une ballade roumaine (Mioritza)*, Kundig, Geneve, 1946 (*Despre o baladă românească*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, Cluj. Editura Dacia, 1992, pp. 297-306. Traducere de N. Steinhardt).

3 Ion Muşlea, *La Mort-Mariage: une particularite de folklore balcanique.* Melange Ecoles, Roumanie du France, 1925 (*Moartea-nuntă: o particularitate a folclorului balcanic*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediția citată, pp. 215-219. Traducere de N. Steinhardt).

4 Dan Botta, *Frumosul românesc*, în *Limite*. Editura Cartea Românească, 1936.

5 Lucian Blaga, *Trilogia culturii. Spațiul mioritic*. (Biblioteca de filosofie românească). Bucureşti. Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1944.

6 H. H. Stahl, *op. cit.*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediția citată, p. 270.

în bocetele funerare menite tinerilor necăsătoriți cât şi în poezia ne-rituală atunci când ea tratează un astfel de subiect."[1]. Însă sociologul H. H. Stahl are o raportare inedită la interpretarea atitudinii față de moarte decelabilă în *Miorița* şi deci în gândirea arhaică a poporului român: „Ceremonia întreagă a înmormântării nu este nimic altceva decât un vast procedeu magic pentru omorârea definitivă a mortului."[2]. Reținem în primul rând identificarea posibilității ca mortul să nu părăsească lumea celor vii, chiar dacă sociologul afirmă că o atare posibilitate se datorează nerespectării unui anumit ritual formal: „... la cea mai mică greşeală mortul riscă să se prefacă în strigoi, să se întoarcă deci înapoi şi să omoare pe cei rămaşi în urma lui."[3]. Peste ani Brăiloiu relevă acelaşi element: „... a-i împiedica pe morți «să se facă răi» şi să se întoarcă printre cei vii."[4]. Ambii cercetători români insistă asupra ritualului prin care „vrăjitorul" popular încearcă să îi îngroape după canoane pe morții comunității, însă excepția se afirmă, uneori, într-un anume moment: „... arareori venind înapoi «ori de Paşti ori de Rusalii»."[5].

În poemul dramatic avem, în primul rând, explicitată posibilitatea aceasta ca mortul să revină ca strigoi în comunitate: frații dispăruți ai lui Moldan sunt aşteptați de mama lor, Cătălina, care îi invocă prin focul escatologic în Joia Mare (cf. II, p. 36) şi sunt întrezăriți ca strigoi de Moldan (III, pp. 62-63). Totodată este exprimată şi credința comunității că această postură „existențială" ține de vârsta arhaică a spiritului, prin sintagma „taine vechi" (III, p. 61). Totodată apariția strigoilor este corect încadrată nu doar în contextul proximității Paştelui, ci şi al obiceiului popular de a da pomană sufletelor morților, obicei păgân tolerat de Biserică: „Ştiu, e pomană." (II, p. 36); „Românul cuprinde într-un singur termen tehnic - pomană - ansamblul dărniciilor aflate într-o oarecare legătură cu cei de pe celălalt tărâm şi cultul lor."[6].

Cauzele pentru care morții se întorc sub formă de strigoi sunt multiple, majoritatea ținând de tehnicitatea nerespectării unui ritual conservat ca tradițional prin permanentizare. Aceasta este însă o naivitate populară, o simplificare schematizată a unor semnificații şi determinări mai profunde,

1 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 298.
2 H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 270.
3 *Ibidem*, p. 271.
4 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 304.
5 H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 271.
6 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 302.

care țin de „primejdia născută din neistovirea vieții"[1], sau, altfel spus, „... o răutate individuală dăinuie dincolo de moarte (...) vine să-şi ceară partea de bunuri şi de bucurii pământeşti."[2]. Frații lui Moldan nu au fost născuți şi crescuți din iubire de mama lor, Cătălina, şi practic ei se întorc pentru a înțelege de ce viața lor a fost incompletă tocmai prin absența iubirii. Viața lor nu s-a împlinit prin iubirea față de o altă femeie sau a altei femei, Moldan fiind singurul care are şansa de a se însura şi de a fi iubit de mamă. Practic strigoii cer, tăcut, dreptate vieții, conform principiului „... omului îi este dată o anumită cantitate de viață şi anume număr de întâmplări pe care trebuie să le istovească, ca să-şi socotească viața încheiată. Dar dacă el lasă o dragoste nefericită, o duşmănie de moarte, un dor de viață nepotolit, atunci sufletul lui nu se poate îndura să se despartă de lumea aceasta, se întoarce în trupul o dată părăsit sub formă de strigoi..."[3]. Probând prin obiceiurile satelor româneşti, anchetate personal de H. H. Stahl, Constantin Brăiloiu şi Muşlea, precum şi prin unele texte lirice contemporane care reiau aceeaşi idee, devine o evidență atât credința mediului rural în posibilitatea manifestării mortului viu, cât şi vastele şi diversele stratageme de a se apăra de afirmarea, în dimensiunea vieții, a unei asemenea ființări nefireşti. Valeriu Anania preia unele aspecte formale, dar mai ales esența ritualului magic, extrapolând o valență a arhetipului mitic.

La profesarea ritualului focului escatologic (III, p. 60) este prezentă întreaga comunitate. Este un moment atipic al poemului dramatic, în care de obicei conflictul este multiplu şi bine întreținut, disensiunile şi diferendele reciproce dovedindu-se ireconciliabile. Totuşi, în momentul când se împarte pomana pentru cei morți, în Joia Mare, toți protagoniştii se adună tacit şi printr-un armistițiu subînțeles şi acceptat ca firesc se întrunesc roată în jurul focului. Totul ține de tradiția populară de a îmbuna sufletul celui petrecut: „... duşmanii celui în agonie sunt obligați la împăcăciune; toată lumea trebuie să-şi ceară iertăciune."[4]. Însă, în afara îmbunării prin pomană şi iertăciune a spiritului celui petrecut, se încearcă şi amăgirea strigoiului oferindu-i-se un surogat de petrecere a vieții pentru a i se conferi vaga încredințare de a fi avut şi de a avea parte de datele fireşti ale existenței. Aceasta ține de o vârstă arhaică şi naivă a magiei albe: „Mai e îmbunat şi prin înşelăciunea magică a

1 H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 271.
2 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 304.
3 H. H. Stahl, *op. cit.*, pp. 271-272.
4 *Ibidem*, p. 272.

unei simulate participări la obişnuitele manifestări ale fostului său mediu."[1]. Dorința Cătălinei este ca cei petrecuți să ia parte la pomană similar cu cei prezenți: „Şi mi-or sta pe scăunele... / Şi sorbi-vor din ulcele... / Şi mi-or sta la pălălaie..." (III, p. 60). Moldan este cel care încearcă să îi integreze exact în datele cinei familiale: „Bine-ați venit, voinici din altă lume, / Bine-ați venit!... Vi-i dor de ospeție, / Frățânilor!... / (*Ia o ulcică din paner şi o ciocneşte cu ulcelele de pe scaune:*) / Noroc!... Noroc, Ilie, / Noroc, Ioane!... Uite, vă răspund, / Beau, pentru voi, ulcica până-n fund... / (*Bea.*) / Îi straşnic!... Ca pe vremuri!... Beți şi voi, / Prin flacără, prin piepturi de strigoi, / Beți vinul tot...aşa! / (*Varsă vinul din cele două ulcele pe vatră; focul sfârâie.*) / Şi să petrecem, / Să chefuim, la vifor să ne-ntrecem... / Fiți veseli, măă!..." (III, p. 62).

Ritualul împăciuirii strigoilor nu are efectul scontat, ba dimpotrivă, printr-un blestem exprimat de către Moldan, acum se hotărăşte chiar soarta sa, trecerea din lumină în întuneric: „Beau lumina şi mi-o-ngrop." (III, p. 63), probabil astfel împlinindu-se, compensatoriu, justiția pentru strigoii nedreptățiți. De ce ritualul nu se îndeplineşte este uşor de înțeles, ei nu au avut parte de căsătorie în viață, tocmai de aceea moartea lui Moldan înfăptuindu-se exact în momentul nunții sale şi fiind asimilată nunții pentru ca el, la rândul său, să nu-şi mai ceară dreptul la viață: „Dar cel mai de temei fapt al vieții unui om, este căsătoria. A muri necăsătorit este a muri primejdios, căci cea mai importantă parte a vieții nu a fost istovită. Simbolic, se face atunci nunta celui mort."[2]. „Tot astfel, căsătoria simulată dovedeşte sufletelor nepotolite că fapta cea mai de seamă a trecerii lor pe acest pământ a fost săvârşită cu adevărat şi că prin urmare nimic nu le mai cheamă printre cei vii: «să aibă şi el parte de nuntă», chiar dacă a fost oficiată de munți, de lună, de soare, de arbori, de păsări şi de stele."[3]. În poemul dramatic Valeriu Anania renunță în bună măsură, prezumat nu întâmplător, la alegoria morții înțeleasă ca nuntă cu natura, substituind-o cu o nuntă țărănească autentică, prezentată în amănunțimea ritualului şi cu rafinament liric. În momentul morții Moldan are conştiința că i-a fost sortit să se însoare, deci viața i s-a împlinit: „Vezi cum mi se-arată / Nuntă ne-nserată?... / Azi, pe la-nnoptat, / Tu vei fi aflat / Că m-am cununat / Cu-o mândră crăiasă, / A lumii mireasă. / Că la nunta mea / A căzut o stea..." (X, pp. 205-206).

1 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*., p. 305.

2 H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 272.

3 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 305.

Întâlnim în poemul dramatic exprimată estetic şi o altă concepție populară referitoare la nunta funebră: „E deci în ritualul morții o adevărată înlănțuire de scene dramatice menite să dovedească mortului că nu mai are ce căuta în viață şi că este prețuit şi plâns unanim. De altă parte, aceeaşi dramă rituală este menită să provoace şi o descărcare a durerii celor rămaşi în viață, care şi ea constituie o primejdie şi o ispită pentru mort, ca să nu se îndure să plece pentru totdeauna, «ca să moară de tot»."[1]. În poemul dramatic avem, deopotrivă, durerea extremă a celor ce-l deplâng: Mioara „sfâşiată, cu ochii pe Moldan, care-şi dă duhul", „... izbucneşte într-un plâns precumpănitor lăuntric." (X, p. 207); „Cătălina, şi ea în pragul unei dureroase izbucniri…" (X, p. 207); exprimarea prețuirii şi tânguirii unanime a universului familiar mortului: „Fă-ți auzul rotocol, / Zbiară oile-n ocol, / Dar nu zbiară după fân, / Ci strigă după stăpân…" (X, p. 207). De asemenea împăcarea celor prezenți cu moartea lui Moldan, pentru a-l lăsa să se petreacă întru totul: „…N-aş vrea să-l doară / Că-l ucid a doua oară" (X, p. 208). „Bucură-te, cel ce mori, / Cu vecia-n subțiori!" (X, p. 209). Moldan poate muri împlinit şi împăcat nu doar pentru că a avut parte de o nuntă autentică, ci şi pentru că viața sa s-a împlinit complet, prin izvodirea altei vieți în pântecul miresei: „Bucură-te rădăcină / Care birui în lumină! / Bucură-te, dulce fiu! / Bucură-te, cântec viu! / Bucură-te, că-n comând / Ți-aud inima bătând, / Da, aici, ca-ntr-o cetate, / Ți-o aud cum bate, bate…" (X, p. 209), ultimele cuvinte ale poemului dramatic.

Cercetările au relevat că la baza frumuseții specifice a versului mioritic stau străvechi incantații, „elementul verbal al unui sortilegiu."[2]. Practic balada populară este o rescriere a mitului arhaic, arhetip, care inițial constituia un bocet funerar, un descântec funebru: „Versurile din *Miorița* sunt simple parafraze ale acestor bocete: adică citațiuni savante din genul ritual al bocetului, folosite în balade, şi uneori în colinde…"[3]. Mai mult decât atât, se poate sugera că acest rit descântat al nunții postume este bazat pe funcția originară a logosului, aceea de incantație prin excelență, ceea ce conferă aerul de mister al baladei, plasând arhetipul mioritic direct în illo tempore, în preistoria spiritului uman. În poemul dramatic Valeriu Anania introduce şi expresia formală a acestei origini esoterice a mitului popular. Bocetul este realmente prezent şi nu oricum, ci sub forma unui cor antifonic ce sugerează

1 H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 272.

2 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 305.

3 H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 272.

misterele protoistoriei eline, ritualul inițiatic prin excelență: „*(Îngenunchiate de-o parte și de alta a mortului, fetele-l jeluie încet, antifonic, sub dureroasa transfigurare a Mioarei și a Cătălinei.)* PARTEA DREAPTĂ: Ciobănaş de la miori, / Und' ți-a fost moartea să mori? / PARTEA STÂNGĂ: Sus, în vârful muntelui, / În bătaia vântului. / PARTEA DREAPTĂ: De scăldat cin' te-a scăldat? / PARTEA STÂNGĂ: Roua când s-a scuturat. / PARTEA DREAPTĂ: De-mpânzit cin' te-a-mpânzit? / PARTEA STÂNGĂ: Luna când a răsărit. / PARTEA DREAPTĂ: Cine mi te-a tămâiat? / PARTEA STÂNGĂ: Ceața când s-a ridicat…" (X, pp. 208-209). După cum s-a relevat de către exegeții poemului dramatic, „... în spiritul unor variante mioritice ca bocet, corul fetelor rosteşte antifonic jelania la întoarcerea ciobanului între cele veşnice ale firii."[1]. În acest sens oferim, ca posibilă sursă de inspirație a poemului dramatic, sau ca relevare a unei „mărimi invariabile" a arhetipului, o variantă a baladei care se apropie mult de corul antifonic al poemului cult: „-Foaie verde de trei flori, / Ciobănaş de la miori, / Un'ți-a fost moartea să mori? / -Sus în vârful muntelui, / În bătaia vântului, / La cetina bradului. / -Şi de ce moarte-ai murit? / -De trăsnet când a trăsnit. / De jelit cin'te-a jelit? / -Păsările-au ciripit, / Pe mine că m-au jelit./ -De scăldat cin'te-a scăldat? / -Ploile când au plouat / Pe mine că m'au scăldat. / -De'mpânzit cin'te-a-mpânzit? / -Luna când a răsărit. / Pe mine că m'a'mpânzit... / Lumânarea cin'ți-a pus? / -Soarele când a fost sus. / -De'ngropat cin'te-a'ngropat? / -Trei brazi mari s-au răsturnat, / Pe mine că m'a'ngropat. / -Fluieraşul un'l-ai pus? / -În craca bradului sus, / Şi când vântul mi-o bătea / Fluieraşul mi-o cânta, / Oile s'or aduna, / Pe mine că m'or căta"[2].

Constantin Brăiloiu mai relevă că influența creştinismului va fi determinat umanizarea incantațiilor preistorice, alungând teroarea morții prin compătimirea celui decedat. Pe acest considerent susține că mitul nu exprimă, în fond, „... nici voința de a renunța, nici beția neantului, nici adorarea morții, ci tocmai contrariul lor, de vreme ce transmit din veac în veac amintirea gesturilor originare menite apărării vieții."[3]. Mircea Eliade nu aderă integral la exegeza lui H. H. Stahl şi Brăiloiu, dar le recunoaşte marele merit de a fi fundamentat o perspectivă funciar antipesimistă, dominantă

1 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Miorița*, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediția citată, I, p. 13.

2 Cf. Ovid Densusianu, *Miorița*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale și Miturile*, ediția citată, pp. 158-159.

3 Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 306.

până atunci în interpretarea baladei, şi de a fi inaugurat o orientare antimistică şi antimetafizică. Meritul lui Valeriu Anania, care nu a urmărit în poemul său dramatic în principal rescrierea mitului prin interpretarea sa ca ritualul funebru, este acela de a fi recuperat şi această origine nebuloasă, dar certă, de a fi extrapolat esența atitudinală antipesimistă şi de a o fi reinterpretat, de pe alte poziții filosofice şi estetice, impunând, la rându-i, o viziune integrator optimistă de încredere în valorile sempiterne ale vieții. Rămâne, ca o constantă, în riturile preistorice, în balada populară şi în poemul cult înțelegerea morții ca o posibilitate de afirmare a perenității vieții. Deşi în mod cert influențe precreştine sunt permanentizate atât în balada populară, cât şi în poemul dramatic, este la fel de sigur că mobilul intratextual al ambelor creații este altul, indiferent de eventualele influențe de ordin mitic şi magic[1].

Mai dificil de identificat sunt, la o lectură superficială, elementele creştine în poemul dramatic *Miorița*. În balada populară nu sunt pomenite expres Biserica, Iisus, creştinismul, ceea ce ar putea constitui un argument în plus pentru interpretările mitico-ritualice ale arhetipului, care plasează originea îndepărtată şi incertă a mitului în preistorie. Însă un demers hermeneutic de profunzime realizat asupra textului poemului dramatic poate releva destule elemente care pot fi relaționate culturii creştine, fără ca acestea, la rândul lor, să se dorească a structura hotărâtor estetica textului. Cele mai evidente raportări asociative la creştinism sunt realizate prin exprimarea sentimentelor de eros şi agape pe modelul *Cântării Cântărilor*, precum şi o incidentală expresie artistică a genezei, care se dovedeşte conformă *Facerii* biblice[2]. Ne vom referi în cadrul acestui studiu la aspecte comune atât baladei populare cât şi poemului dramatic şi care se află la interferența paradigmei creştine cu complexul de credințe păgâne care au antecedat-o. Mai corect spus, la acele aspecte păgâne *asimilate* de creştinism în propria paradigmă şi astfel permanentizate: „naturismul" şi creştinismul cosmic.

Naturismul poate fi înțeles, printre altele, ca teorie care afirmă ca ideal moral, individual şi social întoarcerea la natură. Un alt conținut semantic

1 Pentru a urmări modalitatea în care dramaturgul Valeriu Anania oferă expresie artistică altor ritualuri, credințe şi simbolistici culturale păgâne, cum ar fi problematica falsului şaman, a mătrăgunei, „iarbă a vieții şi a morții", a syrinxului antic, a focului escatologic, vezi Lucian Bâgiu, *Valențe polifonice ale prozei și dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2004, pp. 164-188.

2 Vezi, în acest sens, Lucian Bâgiu, *op. cit.*, pp. 201-216.

al naturismului se referă la cultul naturii sau al unor forțe personificate ale ei, teorie care afirmă că doar forțele naturale pot vindeca. Această formă de manifestare religioasă este prezentă în poemul dramatic *Miorița* prin ritualul mătrăgunei şi invocarea lunii. Dar viziunea de ansamblu, decelabilă atât în balada populară, cât şi în poemul dramatic, ține de perceperea naturii ca panteon integrator al existenței umane (într-o anumită măsură Ovid Densusianu se înscrie pe linia acestei interpretări a semnificației creației populare[1]). Argumentele existente, în acest sens, în creația cultă, sunt multiple. Antropomorfizarea animalierului, prin substituirea oiței „şuie" şi „năzdrăvane" de către Mioara se poate înscrie în datele problemei. Nunta în sine Moldan şi-o raportează, parțial, la natură (personajele ei virtuale fiind totuşi majoritar nuntaşii tradiționali): „Că-n dragoste zbor / Şi stau să mă-nsor / Cu-o mândră mireasă, / Peste munți crăiasă / (...) / Că la nunta mea / Va-nflori o stea" (IX, p. 171). Însăşi moartea şi-o exprimă, ca depăşire a condiției umane, tot prin comparații cu aspecte naturale: „Şi din omenesc / Mă desprind şi cresc, / Mamă, vezi cum cresc, / Fără-mpresurare, / Ca un nor din mare…" (X, p. 205). Portretul iubitei este realizat prin apelul la comparații cu elemente ale naturii, aşadar erotismul aflat în legătură inextricabilă cu natura, sintetizat în două sintagme ale lui Moldan în referirile sale la Mioara: „Crăiasa mea şi-a munților!" (III, p. 58) ; „Şi sufletul i-i proaspăt, ca un plai." (II, p. 48). Prin acestea ciobanul îşi înțelege dragostea ca pe o statornicire în arhetipul său originar, plaiul mioritic. (În acest context este necesar a fi menționată obsesiva indicație a desfăşurării istoriei dramei în spațiul specific baladei: „Pe-un creştet de plai.", V, p. 85; „Pe-o coamă de plai.", VII, p. 123; „…din susul plaiului.", VIII, p. 130; „Pe-un picior de plai.", IX, p. 163; „Pe-o gură de rai.", X, p. 186; „Hai la nuntă, hai, / Pe-o gură de rai!", X, p. 205).

Asemenea aspecte „naturiste" apropie creația cultă de acele interpretări ale baladei populare şi ale mitului care accentuează osmoza dintre om şi natură, exegeze ce au excelat, într-un anumit sens, prin viziunea lui Lucian Blaga: „Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri şi văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai şi sfârşeşte pe plai."[2]. Filosoful vedea în nunta mioritică o unire sacramentală cu o stihie cosmică. Un folclorist, Ion Diaconu, elev al

1 Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, 1922.

2 Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediția citată, p. 262.

lui Densusianu, a exagerat unidimensional structura mentalității populare româneşti considerând balada „... o rămăşiță de poezie păgână, cu elemente naturiste reale, înfățişând împreunarea sufletului ciobănesc cu imensitatea cosmică."[1]. Nici folcloristul Ion Diaconu şi nici filosoful Lucian Blaga nu vor fi receptat sensul absolut al baladei, dar afinitatea opiniilor este frapantă şi demnă de consemnat. Deşi viziunea celor doi pare a-şi afla reprezentare şi în cazul *Mioriței* lui Valeriu Anania, cu siguranță nu aceasta este esența ideatică a poemului dramatic, dar am relevat implicațiile naturiste existente în opera cultă pentru a oferi argumente unei anumite grile de interpretare, posibile între multe altele, dar şi deoarece ea se constituie în preambul al unei interpretări bine statornicite a sensului abscons al baladei: creştinismul cosmic.

Mircea Eliade este cel care renegă orice influență certă a creştinismului dogmatic asupra baladei populare, poate cu o singură, vagă excepție, care poate ține însă şi de coincidență: „După cum au arătat analizele precedente, concepte specifice creştine nu sunt atestate în Miorița. Nu există decât episodul bătrânei mame căutându-şi fiul, care aminteşte de alte piese folclorice vorbind despre peregrinările Fecioarei în căutarea lui Iisus."[2]. Valeriu Anania reia în poemul său dramatic aceste episod, oferindu-i, în fapt, întregul *Tablou VII,* asupra căruia vom insista. (De precizat că mama îşi caută fiul imediat după ce Moldan se logodise cu Mioara, şi, implicit, cu moartea, din mai multe considerente: pentru că fecioara era bolnavă de oftică; pentru că Lavru şi Vrâncu se juraseră să-l ucidă dacă o ia pe fecioară; datorită blestemului din contextul ritualului fraților strigoi, care-l condamnă să ispăşească nu doar bucuria căsătoriei ci şi culpa ei, traductibilă prin moarte; datorită chiar unui blestem al Roiniței etc.). Cătălina „urcă-ncet, anevoie" (VII, p. 123) şi întreabă repetat pe cei întâlniți în cale unde-i este feciorul: „Sunt bătrână… E departe / Creasta plaiului… Din urmă / Dragostea de fiu mă scurmă, / Dar n-am aripi ca să zbor. / Un fecior am, un fecior… / Toți coboară de pe creastă. / El, e-acolo… Şi l-adastă / Maică-sa… şi vrea răspuns / La-ntrebări… Ceva-i ascuns." (VII, p. 126).

Se poate realiza o paralelă cu tradiția creştină care exprimă durerea Mariei în contextul răstignirii fiului ei, Iisus Hristos. Similară rămâne dragostea maternă, cu atât mai dramatică în poemul cult, cu cât Cătălina îşi renegase acest sentiment de-a lungul vieții, pentru a şi-l afirma plenar

1 apud Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 231.

2 *Ibidem*, p. 246.

când, paradoxal, își pierde fiul iubit. Cu siguranță nu întâmplător Valeriu Anania își plasează metaforic feciorul sortit morții sus, pe creastă, Cătălina încercând cu greu și disperat să dobândească acces către acea altitudine a durerii și a pierii. Similar cu Fecioara, nu poate să urce sus, pe cruce sau, respectiv, pe creastă, pentru a-și alina fiul, rămânând cu durerea proprie. „Ceva-i ascuns" afirmă bătrâna, conștientizând, similar cu mama biblică, permanentizarea unei taine în necesitatea dispariției fiului, taină pe care se străduiește a o pătrunde în zadar. Exprimarea Cătălinei dobândește valențe metaforice și lirice mistice, care o apropie de însăși durerea și disperarea lui Iisus pe cruce: „Cheagul adunat în piept" (VII, p. 127) imposibil de înlăturat, care apasă asupra sufletului aflat în grea cumpănă; „Doamne, simt că ceasu-i greu" (VII, p. 128), la fel cum grea era cumpăna pentru Mântuitor în Grădina Ghetsemani sau pe Cruce, momente hotărâtoare de făgăduință și tăgadă, când sinele trebuie să accepte inerența sfârșitului, dar parcă nu are curajul de a o face. Mama cumulează într-o supremă interogație întreaga ei deznădejde și hotărâre de a lămuri misterul cununiei fiului ei: „Ceasu-i greu. Ceasu-i cumplit / (...) / E ceas. Care-noadă ce-a rămas / Dintr-o viață. N-am să-l spurc!" (VII, p. 128). Nu își pierde credința în posibilitatea de afirmare a vieții, ci se hotărăște să depună întreaga ei putere pentru a descifra enigma, mobilul ei fiind asigurarea triumfului vieții asupra morții. Finalul *Tabloului VII* este, poate, cel mai pronunțat moment creștin al piesei, cu mama înfruntând, similar ascensiunii pe Golgota, „... într-o uriașă sforțare, în brânci, pe cărarea pieptișă... " (VII, p. 129) soarta potrivnică pentru a-și afla fiul în logodna lui de taină, iar în spatele ei Roinița „... face o cruce de nădejde": „Maică Precistă, ajută-i!" (VII, p. 129). Apelul de la final este, în acest tablou, tocmai la Fecioara Maria...

Însă acest episod al măicuței căutându-și fiul se poate asimila mitologiei antichității, unei filosofii culturale care a premers creștinismul: „... acea venerabilă «măicuță bătrână cu brâul de lână, din ochi lăcrămând, pe câmpi alergând, pe toți întrebând», nu a luat ea oare locul amantei desperate, al acelei Vinere păgâne care: // *cu părul desfăcut rătăcește prin păduri / jalnică, despletită, desculță, și spinii / o rănesc când umblă și se umplu cu sânge zeiesc; / iar de strigătele ei ascuțite lungile văi răsună / când cere pe Asiricul ei soț, când cheamă pe junele-i / iubit.* (Bion, *Epitafum Adonidis*)"[1].

1 Alexandru Odobescu, *Mioara*, în *Răsunete ale Pindului în Carpați – Dochiul – Năluca – Mioara – Moș Ajun*, „Revista română", 1861, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale și Miturile*, ediția citată, p. 117.

Același Mircea Eliade exprimă o paradoxală manieră de a încadra balada populară și mitul în datele creștinismului, sau, mai bine zis, de a integra creștinismul în mitul mioritic: „Este vorba de o nouă creație religioasă proprie sud-estului european, pe care noi am numi-o «creștinism cosmic», pentru că, pe de o parte, neglijează elementele istorice ale creștinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume."[1]. În balada populară *Miorița* „creștinismul cosmic" nu pare foarte evident, existând pericolul de a-l confunda cu panteismul și naturismul. Totuși, în momentul alegoriei moarte-nuntă cu natura, s-ar putea extrapola elemente ale „creștinismului cosmic", dacă vom accepta interpretarea sanctificării Cosmosului în acel moment prin participarea sa la nuntă și nu pentru că Universul ar fi sacru prin el însuși. Argumentul? „Și tot ca o nuntă au fost interpretate de misticii și teologii creștini agonia și moartea lui Hristos. Este suficient să amintim un text de Sfântul Augustin în care Hristos, «ca un nou mire (...) vine în patul nupțial al crucii, și, urcând în el, săvârșește nunta» (*procedit Christus quasi sponsus de thalamo sup, praesagio nuptiarum exiit at campum saeculi cucurrit sicut gigas exultando per vivam usque venit ad crucis torum et ibi ascendendo coniugium...*)."[2]. Expresie a alegoriei morții privită ca nuntă se regăsește așadar deopotrivă în creștinism și în balada populară, poemul dramatic situându-se în imediate proximitate a acestei confluențe de viziune escatologică.

În poemul dramatic ciobanul Moldan își imaginează și apoi chiar are parte de o nuntă tradițională țărănească. În momentul morții amintește și elemente ale Cosmosului care îl însoțesc în ultima sa călătorie. Vom releva însă *atitudinea* sa față de Univers în momentul morții, mai precis relația dintre om și natură așa cum o înțelege ciobanul muribund: este, incontestabil, perceperea Cosmosului ca participant la episodul din ființarea omului: „Noaptea e-n văpăi / Și-i așterne salbe / Nunții mele albe." (X, p. 204). Pentru ciobanul din poemul cult esențial și valorizant este evenimentul său, ca ființă trăitoare și muritoare, în contextul vastului Cosmos, ecoul trimis de moartea sa în Univers, întocmai după cum, pentru Mântuitor, prin propria moartea revaloriza umanitatea. Tocmai de aceea ciobanul muribund este cel care invită, fără a nominaliza expres pe nimeni și nimic, pe toți și pe toate, la nunta și la moartea sa: „Hai la nuntă, hai, / Pe-o gură de rai!" (X, pp. 204-205; X, p. 205). Ciobanul cunun și muribund se consideră în acel moment

1 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 246.

2 *Ibidem*, p. 247.

punct de reper pentru întreaga cosmogonie, adăugându-i acesteia un plus de semnificație prin impregnarea cu specificul făpturii proprii: „Ce mi se deschide? / Zarea se deschide, / Ah, cum se deschide, / Și din omenesc / Mă desprind şi cresc, / Mamă, vezi cum cresc, / Fără-mpresurare, / Ca un nor din mare…" (X, p. 205). În consens cu interpretarea lui Mircea Eliade, eroul poemului dramatic izbuteşte o trasmutație, metamorfozând în taină sacramentală un eveniment aparent nefericit.

Agonia şi moartea lui Hristos au fost interpretate ca o nuntă a mirelui cu Crucea, patul Său nupțial. Agonia şi moartea ciobanului mioritic pot fi interpretate ca nuntă a mirelui cu Cosmosul, rezultatul fenomenului fiind similar în cazul ambelor procese. Iisus Hristos simboliza, conferea un conținut şi o semnificație Crucii prin moartea sa, însuflețea Crucea şi mântuia umanitatea prin sacrificiul propriei vieți. Ciobanul mioritic simbolizează, conferă un conținut şi o semnificație Cosmosului prin desprinderea şi creşterea sa din omenesc, pentru a împlini şi integra zarea deschisă, prin frântura sa de umanitate, disipată ilimitat, natural şi complementar precum creşterea norului din mare… Precum omenescul sălăşluieşte în divinitate, iar divinitatea este umanizată, prin moartea lui Hristos, asemenea omenescul sălăşluieşte în Cosmos, iar Cosmosul este umanizat, prin moartea ciobanului mioritic.

Fatalismul, acea concepție filozofică sau religioasă după care tot ce se întâmplă este determinat de forțe supranaturale, de soartă, omul neputând interveni în desfăşurarea evenimentelor, a fost prea adesea augmentat ca trăsătură atitudinală dominantă a mitului mioritic şi a psihologiei etnice româneşti[1]. Resemnarea în fața sorții implacabile este însă pur aparentă şi fals interpretată de către exegeții filosofi[2], existența ei în balada populară

1 Ideea, promovată de Vasile Alecsandri, însuşită şi popularizată de Jules Michelet (*Les legendes democratiques du Nord*, Paris, 1854), va determina o regretabilă receptare univocă, a psihologiei etnice româneşti, în conştiința critică a intelectualității europene, pentru o îndelungată vreme. Reproducem, în acest sens, o relevantă notație a cunoscutului scriitor francez H. F. Amiel: „Această apatie resemnată care asistă la distrugerea ființei fără să se zbată împotriva sorții îmi aminteşte de Miorița românilor, de ciobanul acela pe care oaia îl povățuieşte. Iată neajunsul visării; cu timpul te paralizează. Experiența te descurajează. Speranța nu mai amăgeşte. Devii fatalist ca un musulman, blând ca oaia." (Fragments d'un Journal intim. Nouvelle edition, conforme au texte original et suivie d'un index, Libraire Stock, 1927, apud Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 262).

2 Printre care se numără nume sonore, Dan Botta şi Lucian Blaga, care extrapolează „nostalgia morții" şi „dragostea pentru moarte" ca trăsături definitorii ale spiritualității populare româneşti (cf. *op. cit.*).

nu îi conferă şi statutul de semnificat unic şi absolut, după cum a dovedit-o dealtfel Mircea Eliade, care consideră că moartea tânărului necunoscut, transformată în „celebrări nupțiale de proporții cosmice", ar fi un triumf asupra propriului destin, un sens impus absurdului, nefericirea şi moartea fiind contracarate cu feeria nupțială, se afirmă o credință în nemurirea veşnică, „este modul nostru de a exista în lume."[1] (Interpretarea „pozitivă" a „înțelesului adânc" al baladei îl are ca promotor pe D. Caracostea, care vede în aceasta „un simțământ clasic de afirmare optimistă"[2]). Fatalitatea înțeleasă ca forță supranaturală, destin, soartă care determină dinainte viața oamenilor apare şi în poemul dramatic ca ancadrament amplu al diegesisului, dar semnificațiile acesteia, înțeleasă mai degrabă ca rostuire divină, sunt complicate şi nuanțate în conformitate cu o finalitate proprie creației culte, al cărei subtext ideatic se diferențiază formal, la un moment, dat de cel al istoriei baladeşti.

Revine obsesiv în poemul dramatic esotericul popular, acel descântec magic autohton înțeles ca reminiscență a unui şamanism pierdut în illo tempore. Acest tip de act inițiatic ar proba în cea mai mare măsură putința omului de a-şi influența propriul destin şi de a hotărî soarta altor semeni. Reamintind că în general descântecul protagoniştilor dramei eşuează prin neînțelegerea tainelor vechi, observăm că de la bun început Mărgărita are conştiința unei rostuiri superioare chiar şi a descântecului: „De nu-i vrajă / Sub stele descântată, / Nu poți nimic." (I, p. 29). Consacrarea de către uranic, (identificabil, în ultimă instanță, onticului), este strict necesară, omul singur fiind neputincios în fața neantului, rostuirea destinului fiind corect percepută ca atribut primar al unei forțe care transcende contingentul uman: „... zodii / Ce stau de veghe-n cer" (I, p. 29). Sunt pomenite şi ursitele, element păgân care poate fi relaționat cu Parcele sau Moirele antichității şi care ține de fatalitate, în contextul descântecului Mătrăgunei, considerată „stăpână pe ursitoare" (IV, p. 74) şi astfel capabilă de a zădărnici soarta Roiniței. Evident, destinul cel mai semnificativ al poemului este cel al lui Moldan, acesta fiind intuit de la bun început ca aflat în stare de precaritate, sau, după cum vom argumenta, de iminență semnificantă: „... i se surpă zodia." (I, p. 32).

1 Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 248-250.

2 D. Caracostea, *Balada populară română*. Curs universitar, 1932-1933, apud Adrian Fochi, *Miorița: Tipologie, circulație geneză, texte*, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Bucureşti, 1964, p. 160.

Raportarea cea mai plină de dramatism la destin îi aparține însă Mioarei. Interesant că fecioara se destăinuieşte şi caută sprijin existențial la un schimnic, figură creştină insolită în reconfigurarea cultă a mitului: „Că mă simt ursită, / Alesului meu / Să-i fiu moarte eu." (IV, p. 69). Fecioara înțelege semnificația propriei predestinări şi aparent îşi asumă destinul de neînțeles, acela de a-i „surpa zodia" ciobanului Moldan: „De-i voi fi mireasă, / Eu sunt cea aleasă / Să mi-l duc la moarte" (IV, pp. 70-71). Dar concomitent intuieşte că nu se poate rezuma totul la un fatalism morbid şi că rostuirea divină lucrează pe căi neînțelese pentru a asigura o altă finalitate a sorții aparent imuabile. Schimnicul nu-i poate oferi o soluție, incapacitatea sa de a povățui şi astfel de a influența destinul personal al credinciosului sugerând, o dată în plus, limitele umane în această privință, chiar şi ale sacerdotului inițiat în cuvântul divin: „Cărțile-s temei / Gândului, dar viață / Doar din vieți se-nvață." (IV, p. 70).

Atitudinea Mioarei şi a lui Moldan se nuanțează prin raportare la a celorlalte personaje. Pentru ei nu există o forță implacabilă şi oarbă, fatalitatea păgână a celorlalți, ci o rostuire enigmatică: Mioara: „E-o rânduială. Totu-i rânduit." (VI, p. 107), aşadar dacă totul este rânduit, individul cu propriul destin ca parte a ordinii absolute trebuie să aibă o anumită finalitate pozitivă în fond, chiar dacă incomprehensibilă ca formă, ca manifestare imediată. Moldan nu acceptă simplist propriul destin, ci are o vagă tentativă de a-şi înțelege semnificația propriei rostuiri: „Eu doar o rânduială-aş vrea să ştiu." (VI, p. 107), atitudine problematică, întrucât prin decodificarea completă a datelor personale există pericolul de a deturna, involuntar sau nu, angrenajul universal al totului. Aceasta o încearcă în mod eronat Mioara, care, dintr-o înțelegere superficială a propriului destin, cauzator de moarte pentru cel iubit, se hotărăşte a-l sorti pe Moldan Roiniței iar ea să se sacrifice însoțindu-se cu Vrâncu, potențial ucigaş al alesului inimii sale şi al rostuirii divine. Acest sacrificiu altruist este o dovadă a iubirii depline pe care i-o poartă ciobanului Moldan, dar, după cum se va proba, şi un paradoxal argument suplimentar al ideii că soarta lor nu poate fi disociată prin artificii formale, ci este inerent a se împlini în virtutea unei logici care scapă înțelegerii profane. Alesul inimii moare, indiferent de artificiile individuale profesate în jurul destinului său. Însă moartea sa va dobândi, în conştiința semenilor, o cu totul altă semnificație decât cea prezumată superficial. O primă sugestie de subtext ne este oferită în contextul pețitului fecioarei, când Mioara se oferă ca mireasă augmentând aparentul *blestem* ce-l poartă: „Asta-s: trupu-mi este / Purtător de moarte." (VI, p. 120), rostuirea dovedind, finalmente, exact contrariul.

Am dori să relevăm o construcție contrapunctică a atitudinii față de thanatos în poemul dramatic, tehnică subtilă care demonstrează disocierea fundamentală a experienței existențiale a ciobanului mioritic de resemnarea fatalistă în fața morții inerente. Valeriu Anania introduce, fără ostentație, un cuplu antinomic, tatăl şi fiul, Novac şi Moldan. Novac, tatăl bătrân, decrepit şi senil, dovedeşte o resemnare abulică şi voluntară față de thanatos. Portretul său este sugerat prin referiri repetate la comportamentul său bizar: „I-i jale / Că nu-i mai scapără amnarul." (II, p. 35), sugestie a extincției ființării bătrânului, o senectute stearpă ce eşuează în infantilism: „Un moş nebun…" (II, p. 35). Detaşarea grotescă de lumea sa şi de viață împrumută note premonitorii (în versuri ce amintesc, vag, motivul gorunului blagian): „Uncheşul cela-i un nebun; / Îl vezi? cioplește un gorun / S-arate morții prieteşug: / Îşi face de pe-acum cosciug." (II, p. 39). Bătrânul Novac nu doar că îşi intuieşte sfârşitul, dar îl şi acceptă fără condiții, parcă invitând moartea să-i fie alături cât mai curând posibil. Pregătirile sale în această perspectivă nu dau dovadă de înțelepciune, căci actele sale devin ridicole. Nu doar că o simte apropiindu-se, dar o invocă într-un poem de dragoste parodic, absurd şi grotesc: „Ea, Crăiasa, ea, frumoasa, / Scumpa, săruta-i-aş coasa / De lumină!" (II, p. 41), acest tip de „lirism aluziv" determinând critica literară să îl situeze pe autor în proximitatea lirismului modern, cu afinități de substanță ce trimit către Emil Botta[1]. Bătrânul Novac se cunună parodic-alegoric cu moartea înaintea fiului său, fără însă a-şi transforma nunta escatologică într-un mister cosmic semnificant, ba, dimpotrivă, desemantizând moartea prin venerare ridicolă şi găunoasă. Bătrânul decrepit are o atracție morbidă față de sfârşitul prozaic redus la aspectele sale imunde: „… Pământul ni se-ngraşă / Cu sângele cald, iar trupul, cu țărână." (II, p. 51). În finele *Tabloului IX* bătrânul Novac parodiază jocul erotic al fiului cu fecioara nuntită, realizând un dans prenupțial cu moartea nevăzută, extatic şi ridicol. „Novac, personaj ambiguu în aparițiile lui groteşti, moare după un ciudat dialog cu o putere nevăzută şi care reia substanța dialogului anterior, de dragoste, dintre Moldan şi Mioara."[2]. Promisiunea Glasului (morții), „O să-ți beau / Sufletul." (IX, p. 179), se înfăptuieşte, fără însă a asigura dimensiunea

1 Ion Vartic, *Hermeneutica poemului dramatic*, în „Tribuna", nr. 9, 1970, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de: Arhid. Ştefan Iloaie, consilier cultural, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2001, p. 188.

2 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 12.

soteriologică, ci o derizorie extincție lipsită de urmări semnificante pentru individ sau univers.

Prin contradicție Moldan construiește o relație diferită cu moartea. Paralelismul între cele două personaje, tată şi fiu, este asigurat nu doar de unele elemente incidente, precum revenirea adresabilității prin „Crăiasă" şi în limbajul fiului pentru cea aleasă nunții sale („Crăiasa mea şi-a munților!", III, p. 58; „Frumoasă mi-i crăiasa vieții mele!", III, p. 58), sau a sintagmei „O să-ți beau / Sufletul." (IX, p. 164) adresată fecioarei în jocul prenupțial, ci prin finalitatea voit diferită calitativ şi semnificativ a alegoriei moarte-nuntă.

Repetate prolepse literare, pe diferite grile de lectură, sugerează şi anticipează inerența morții în destinul lui Moldan. Un prim grupaj, superficial, care ține de considerente prozaice, îl constituie intriga ciobanilor „fârtați" din comunitate, Lavru şi Vrâncu, cu motivații diverse (datoria „de viață" pe care Lavru o are față de Moldan, care l-a izbăvit de la moarte; câştigarea Mioarei şi a turmei acesteia de către Vrâncu etc.). Suprasolicitarea intrigii dăunează esteticii textului, conferindu-i o prolixitate a derizoriului, dispensabilă în economia întregului, însă autorul a urmărit astfel să augmenteze, în conformitate cu indicațiile baladeşti, cauzalitatea profană, meschină, a dispariției eroului. Semnele premonitorii, de rău augur, ale naturii şi circumstanțele logodnei lui Moldan îi prevestesc, de asemenea, sfârşitul: „Mă tem. Din întâmplare / Crezi tu că i-a urlat / Un câine lanserat? / Dar cucul de ce-i cântă / Pe ram uscat?…" (I, pp. 31-32); „... Dar tu nu vezi? / La nuntă cântă huhurezi? / Ca să urzeşti logodnă-n cas', / Tu pui la cale... parastas? / (...) / La stâna asta pute-a moarte." (II, pp. 38-39). H. H. Stahl observa dealtfel că, în mentalitatea eresurilor populare, „Cel care urmează să moară (...) este prevenit prin semne diferite."[1], prin urmare Valeriu Anania respectă, şi în acest caz, tradiția folclorică.

Predestinarea lui Moldan în moarte capătă profunzime prin raportarea sa la Mioara. Sunt multe sugestii în texte ce relevă că fecioara îi este sortită, şi nu alta din comunitate, de la apariția ei contrapunctică în scenă, din cealaltă parte față de locul de dispariție al Mărgăritei, la a cărei înfățişare Moldan nu exprimă nici un gest de recunoaştere, până la situația simbolică de antropomorfizare a mioriței în persoana Mioarei, ca urmare a dispariției inexplicabile a animalului din turma ciobanului. Apariția Mioarei este însă problematică. Momentul poate să fi fost potrivit (Mioara: „E vremea mea.",

1 H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 271.

I, p. 31), sau grăbit şi pripit (Băluşca: „Puteai să nu cobori / Când munții fierb atât.", I, p. 31). Moldan o recunoaşte pe Mioara şi ea pe el, dar reacția fecioarei, „... i se uită adânc în ochi şi, cu o umbră de spaimă, se răsuceşte şi fuge." (I, p. 33), este explicabilă prin faptul că ea intuieşte efectul asupra zodiei lui Moldan ca dual şi antinomic: îi aduce şi dragostea, dar şi moartea, fără a le putea disocia, iar soluția vieții nu pare încă posibilă.

Moldan îşi asumă orice riscuri, un conflict dezvoltându-se tot mai acut între mamă şi fiu, datorită opțiunii irevocabile pentru fecioara damnată. Mioara ştie că îi va prilejui sfârşitul lui Moldan în primul rând datorită complotului celor doi: „Iar cel ce pândeşte / S-a jurat şerpeşte / Pe l'apus de soare / Ca să mi-l omoare / Pe cel ce-o să-mi pună / Inel şi cunună." (IV, p. 69). Un al doilea determinant logic îl constituie boala necruțătoare, oftica. Din acest moment, când voluntar Moldan se logodeşte cu aleasa inimii ce părea sortită morții, se acutizează conflictul cu mama sa, Cătălina, care va prilejui punctul culminant al dramei. Se confruntă două concepții diferite asupra misterului vieții, aparent irevocabile. Cătălina are o viziune pragmatică, prozaică, utilitaristă şi simplistă, exprimată încă din *Tabloul II*, când femeia şi soția ideală se reduc la un singur atribut esențial: fertilitatea. „Şi pântecul, înfometat de rod!" (II, p. 48). Asigurarea perpetuării familiei este imperativul unic pentru o femeie care-şi pierdu-se doi feciori şi, dincolo de aceasta, însoțirea pe criterii estetic-esoterice dau de sensibilitate şi comuniune spirituală între bărbat şi femeie îi pare un non-sens. Pentru mamă feciorul Moldan devine unica posibilitate de surmontare a impasului morții înțeleasă ca extincție genetică: „Da, prin tine vreau să sfarm / Moartea, şi să trag de coarne / Viața zăbrelită-n carne!" (V, p. 155).

Prin opoziție, concepția lui Moldan despre moarte exprimă o toleranță şi o înțelegere a fenomenului ca pe un eveniment firesc al ființării, pe care uneori eşti nevoit să îl accepți ca atare, fără a te încrâncena iluzoriu să-l învingi într-o luptă absurdă: „... Mamă, moarte nu-i / Pentru om, decât de-l sui / Mai întâi în viață. Când / M-ai născut cu greu, gemând, / M-ai dat lumii să mă poarte / Şi spre viață, şi spre moarte. / Moartea ce-i?: un căpătâi, / Şi la urmă, şi întâi. / N-ai ştiut că-n pântec sunt / Zămislit ca-ntr-un mormânt, / Că, trăind, mă tot frământ / Către celălalt mormânt." (VII, p. 157). Nu este vorba de o resemnare pasivă în fața morții, doar că ciobanul Moldan nu este terifiat de perspectiva ei, nu o consideră un final existențial absurd, o extincție împotriva legilor firii, ci, dimpotrivă, face parte din natura devenirii umane, exact la fel ca şi viața: amândouă ne sunt

sortite, sunt ale fiinţării noastre, iar condiţia noastră de muritori ne impune un popas efemer între două morminte. În acest sens bătrânul Novac are o exprimare fascinantă (cu ecouri, nu pentru prima dată, din lirica lui Blaga), atunci când se referă la similitudinea ipostazelor muritorului între cele două extreme, de început şi de sfârşit de drum: „Şi-am să dorm, ca un copil în leagăn!" (III, p. 65). Somnul monadic, exprimat anterior şi de poetul Lucian Blaga, este cel caracteristic fiinţei: înainte de a ieşi în lumină şi anterior părăsirii ei. Semnificativ şi semnificant este ce anume înfăptuieşte monada în scurta perioadă de trezire existenţială, când devine din virtualitate fapt.

Concluziei lui Moldan, că viaţa presupune programatic şi funciar moartea („Când ea, moartea, nici n-ar fi / Dacă tu n-ai zămisli?", VIII, p. 158), Cătălina îi opune un raţionament diametral opus al fiinţării: „Pântecul născător de moarte" este o absurditate, „Ţinta vieţii e tot viaţă." (VIII, p. 158). Unica raţiune de a fiinţa a omului pare a fi aceea de a sigura supremaţia vieţii asupra morţii prin perpetuarea speciei. Aceasta este o viziune de un derizoriu şi un simplism dezarmant. Dacă singura preocupare, permanentă, a fiinţei muritoare ar fi de a-şi asigura nemurirea prin procreaţie, ar pierde tocmai esenţa fiinţării, bucuriile mărunte şi specifice care ne separă de nemurire prin însuşi faptul că suntem capabili de a ni le însuşi, exprima şi trăi firesc. Primul şi cel mai important răspuns pe care îl poate oferi un muritor morţii este afirmarea gesturilor specifice vieţii. În acest sens Moldan oferă o soluţie remarcabilă prin firescul ei, care dealtfel şi asigură specificul disociativ al poemului dramatic cult în raport cu mitul baladesc popular: dragostea, ca expresie şi formă de manifestare supremă a vieţii, asigură prin ea însăşi surmontarea impasului aparent extinctiv al morţii. Thanatosul poate fi învins de eros, înţeles ca o creaţie spirituală a omului, nu ca o procreaţie derizorie. Valorile genuine ale vieţii sunt de ordin spiritual, erosul sau starea de agape, şi în nici un caz de natură fizică. Efemerul şi perisabilul sunt surmontate prin spirit ca acces la absolut. Mai mult decât atât, pentru feciorul Moldan dragostea este şi şansa oferită vieţii de a se perpetua fizic, iar singura consecinţă procreativă autentică a vieţii este aceea izvorâtă din sentimentul dragostei. Viaţa zămislită fără dragoste este un nonsens şi o înfăptuire grotescă, nefirească, neconsacrată, concepţia putându-se proba şi cu dispariţia prematură a primilor fii ai Cătălinei, zămisliţi fără dragoste, ca şi cu dispariţia prematură a lui Moldan, dealtfel. Iată o idee inedită în poemul dramatic: ciobanul Moldan este sortit morţii şi pentru că fiinţează în lipsa dragostei originare, mama şi tatăl său nu s-au iubit niciodată. Poate tocmai

de aici înverşunarea fiului de a se însoţi exclusiv cu fiinţa iubită, chiar dacă asupra acesteia planează damnarea morţii: „Că şi dragostea e lege / Care nu se cere-nfrântă!..." (VIII, p. 160). Moldan este şi aici personajul cheie, „... deschis în egală măsură vieţii, iubirii şi morţii, înţelegându-le în legăturile lor profunde, misterioase, le articulează într-o cuprinzătoare viziune cosmică."[1].

Considerăm oportun, în acest context, să relevăm o valenţă semiotică a dialogului teatral în dramaturgia lui Valeriu Anania. Dubla enunţare teatrală presupune, în opinia lui Ubersfeld, simultaneitatea discursului teatral ca discurs de personaj, destinat unui alt personaj, cu discursul de autor (operă) destinat unui spectator[2]. În cazul discursului lui Moldan adresat mamei Cătălina, distingem, suficient de transparent, discursul autorului, sacerdot creştin ortodox, destinat spectatorului, privit ca dreptcredincios. Pledoaria pentru acceptarea morţii ca pe un deznodământ firesc al fiinţei şi pentru vieţuirea semenilor în dragoste sunt precepte fundamentale ale creştinismului, credinţă de indiscutabilă viziune apolinică asupra existenţei percepută ca armonie universală. Poate aici aflăm cele mai profunde elemente creştine ale dramaturgiei lui Valeriu Anania, nu la nivel formal, miturile fiind mai degrabă păgâne, ci în subtextul discursului dramatic, modalitate de a reinterpreta miturile fundamentale[3].

Originalitatea poemului dramatic, ce îi asigură un loc inedit în cadrul paradigmei mitului mioritic, constă în afirmarea legăturii inextricabile dintre eros şi thanatos. Această idee centrală străbate întreg poemul sub diferite formule conflictuale, dar mai ales este reiterată frecvent de ciobanul Moldan însuşi, în acest sens emblematice fiind patru versuri: „Poate mama mă desparte / De la câte, de la toate, / Dar de două nu mă poate: / De la mândra, de la moarte!" (VIII, p. 145). Cu atât mai relevante, cu cât aflăm din volumul de „memorii" al scriitorului că versurile constituie o strigătură populară autentică, preluată ca atare de Victor Papilian din Munţii Apuseni şi apoi folosită de Valeriu Anania fără nici o modificare pentru a exprima, în felul său, atitudinea populară românească faţă de existenţă[4]. În viziunea

1 Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 11.

2 Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul Dicţionar Enciclopedic al Ştiinţelor Limbajului*, Bucureşti. Editura Babel, 1996, cap. *Enunţare teatrală*, p. 481.

3 Vezi şi Lucian Bâgiu, *Valences of the Local Myth in Valeriu Anania's Dramaturgy* în "microCAD 2004 International Scientific Conference 18-19 March 2004", Section P: Humanities, Miskolc, Hungary, pp. 1-5.

4 Cf. Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediţia citată, p. 145.

lui Valeriu Anania, poporul român are un specific psihologic etnic în fața ființării și acesta s-ar traduce prin coexistența a două mari elemente ale paradigmei: moartea și iubirea. Vieții îi sunt inerente și specifice deopotrivă moartea, ca un moment inevitabil și firesc, acceptabil ca atare, și iubirea, fără de care viața pare a fi un nonsens, un scurt popas între două morminte, dar datorită căreia viața devine mai profund semnificativă decât moartea, o transcende. Tocmai de aceea suprapunerea celor două valențe ale ființării prin constituirea alegoriei moarte-nuntă la nivel factual nu trebuie interpretată ca fatalism tragic, ci mai degrabă ca seninătate apolinică: ciobanul Moldan nu acceptă moartea cu pasivitate pesimist terifiată, ci cu înțelegere și optimism, căci se împlinește concomitent prin iubire, consumându-și astfel timpul rostitor. Prin aceasta, în conformitate cu opinia exprimată de Mircea Eliade, Valeriu Anania resemantizează „filosofia" mitului, în acord cu semnificația conferită acestuia de către „creștinismul cosmic": ciobanul mioritic are capacitatea de a anula consecințele aparent iremediabile ale unui eveniment tragic, impregnându-le valori pozitive, mai greu decelabile. Răspunsul oferit sorții, care se vădește ostilă și tragică, este, în cazul protagonistului poemului cult, dragostea.

Punctul culminant al conflictului ideatic al dramei, confruntarea dintre mamă și fiu cu privire la rostul vieții și la semnificația morții, își află un deznodământ revelatoriu în ultimul tablou. Moldan cere mamei binecuvântarea fără de care însoțirea din dragoste nu era completă, sugerând că, în pofida tuturor circumstanțelor funebre, nunta sa cu Mioara este o victorie a vieții prin dragoste: „Mamă, punem început / Vieții. Binecuvintează!" (X, p. 200). În acest moment mama Cătălina are revelația dragostei ca act suprem al ființării și acceptă chiar și moartea ca posibilă modalitate paradoxală de înțelegere a sensului vieții: constatând dragostea absolută a tinerilor, măicuța bătrână simte, în sfârșit, că soțul ei dispărut, Novac, îi este drag: „Știu acum: moartea ne-nvață / Să simțim că viața-i viață, / Și când viața-i fără rost, / O-nnoiește cum n-a fost…" (X, p. 203). Ciobanul Moldan totuși moare, determinările sfârșitului său fiind, după cum am relevat, extrem de complexe: Lavru și Vrâncu prin complot derizoriu și meschin, Mioara prin determinare a zodiei sale, el însuși prin strania conexiune cu frații strigoi, blestemul mamei. Însă moartea sa este departe de a fi expresie a ființării fără rost: asigură revelația spirituală a mamei sale cu privire sensul profund și autentic al morții și al vieții, se împlinește prin dragostea spirituală față de Mioara prin starea de agape și chiar prin erotismul fizic prenupțial. Acest

ultim aspect conferă și ultima victorie a dragostei asupra morții, Mioara purtând în pântec rodul dragostei lor, o nouă viață, împlinind și aspirațiile mamei: „… Ci e deșartă / Moartea, care vrea să-mpartă / Veșnicia noastră-n două!…" (X, p. 207).

Semnificațiile „poemului despre viață și moarte" (cum l-a subintitulat chiar autorul, la prima ediție) al lui Valeriu Anania sunt multiple și pluridimensionale, poetul dramaturg reușind, încă din debutul, în volum, ca scriitor, să-și dovedească talentul și profesionalismul remarcabil în a integra o diversitate (poate exagerată) de motive, teme și conflicte (uneori compozite) într-o structură poematică și dramatică echilibrată, dinamică, ce dovedește coeziune și care asigură o veritabilă emoție estetică. Însă meritul său suprem este acela de a reconfigura datele mitului mioritic astfel încât să confere o nouă semnificație atitudinii etnice față de moarte (sau, mai corect spus, să releve interpretarea mai adecvată a semnificației baladei, la care aderase și Mircea Eliade, de „seninătate apolinică", viziune însă cu ecou mai slab în conștiința receptoare, datorită avalanșei unei interpretări prealabile, pesimist fataliste). În mod paradoxal, poate, înțelegem că rostul primordial și absolut este exprimat de manifestările vieții, iar moartea unui individ, chiar dacă nu este resemnificată prin imaginarea unui spectacol cosmic, nu se va consuma niciodată fără de ecou pozitiv, atâta vreme cât intervine puterea dragostei dintre semeni. Dragostea este, prin ea însăși, un garant al ecoului sempitern al vieții dincolo de moarte, prin dragoste se reunesc cele de jos cu cele de sus…

Meșterul Manole (1968; 1972)

Nu puțini sunt aceia care s-au încumetat să își asume o grea responsabilitate culturală prin transfigurarea acestei „mărimi constante" a mitologiei naționale: V. A. Urechia, Mihail Pascaly, Carmen Sylva, Emanuel Antonescu, N. Davidescu, Nicolae Iorga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Gheorghe Maior, Lucian Blaga, Octavian Goga, Ion Luca, Victor Papilian, Vasile Voiculescu, Coca Farago, Dan Botta, Adrian Verea, Darie Magheru, Laurențiu Fulga, Horia Lovinescu, Valeriu Anania, Constantin

Cuza, Paul Everac, Paul Anghel, Marin Sorescu sunt doar câteva nume ale unor dramaturgi care au aflat popas spiritual în eposul şi etosul *Legendei Mânăstirii Argeşului*. Însă în situaţii rarisime „mărimile variabile" (pentru a adopta terminologia lui V. I. Propp) prin care cei amintiţi au reinterpretat mitul au impus şi o reală valorizare estetică a acestuia. Lucian Blaga şi Valeriu Anania sunt consideraţi printre puţinele certitudini în acest sens: „Dezvoltând fondul tragic al baladei de la care pleacă, *Meşterul Manole* e piesa cu cea mai mare tensiune dramatică nu numai înăuntrul operei lui Valeriu Anania, dar – după drama omonimă a lui Blaga, care ocupă un loc cu totul aparte – şi în ansamblul dramaturgiei născute din legenda constructorului de pe Argeş."[1]. Reuşita estetică a lui Valeriu Anania, redactată fiind în versuri, se singularizează şi mai acut dacă o vom raporta strict la specia dramatică denumită teatru poetic, unde se includ şi tentativele notabile ce aparţin lui Nicolae Iorga[2], Adrian Maniu[3], Victor Eftimiu[4], Ion Luca[5]. Lui Nicolae Iorga, bunăoară, i s-a reproşat, îndreptăţit, o deplasare mult prea accentuată, a semnificaţiei specifice mitului, înspre un tezism facil şi stânjenitor. *Zidirea Mănăstirii din Argeş* (1922) îi impune ca protagonişti pe Neagoe Basarab şi pe Doamna Miliţa într-un efort ideologic de a exprima teza conform căreia construcţia realizată cu preţul jertfei constituie un mod al afirmării naţionale. Victor Eftimiu se situează, prin *Meşterul Manole* (1925), la antipodul capodoperei prin exacerbarea insolitului, a gustului pentru fast, a interesului principial pentru reuşita efectului scenic, a peroraţiei strict de dragul retorismului şi a versificaţiei. Lui Ion Luca însuşi Valeriu Anania îi aduce acuza fundamentală, considerând *Icarii de pe Argeş* (1933) „... poem dramatic care distruge mitul Meşterului Manole... "[6] prin perseverenţa autorului de a oferi o explicaţie raţională şi, uneori, prozaică, tuturor aspectelor implicate de baladă.

Drama lui Nicolae Davidescu, *Mânăstirea Curtea de Argeş* (1921), deşi prezentată ca „schiţă a unei lucrări viitoare", însă nedefinitivată cel puţin editorial, se recomandă ca o reuşită valorificare a mitului. În opinia autorului

1 Dumitru Micu, *Meşterul Manole*, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediţia citată, I, p. 234.

2 Nicolae Iorga, *Zidirea Mănăstirii din Argeş. Un act pentru Congresul Ligei Culturale la Curtea de Argeş*, Editura Ramuri, Craiova, [1922].

3 Adrian Maniu, *Meşterul*, Editura Cartea Românească, 1922.

4 Victor Eftimiu, *Meşterul Manole*, Renaşterea, Bucureşti, 1925.

5 Ion Luca, *Icarii de pe Argeş*. Tragedie în versuri, Cartea Românească, Bucureşti, 1933.

6 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediţia a II-a, p. 167.

creaţia este un act demiurgic pentru că se înscrie fenomenelor fără de moarte, iar gestul îndrăzneţ al făptuitorului uman trezeşte mânia demiurgului care se vede concurat. Astfel se explică prăbuşirea zidurilor („Dumnezeu nu îngăduie oamenilor să-l ajungă cu un lucru de-al lor"), jertfa fiind soluţia pentru a potoli mânia divină. Manole dă expresie limpede ideii după care creaţia este un act primordial, prin creaţie omul se aseamănă zeilor şi opera sa se înscrie armoniei perene a lumii. Mitul este mai larg deschis spre poezia cosmică şi mai ales spre celebrarea artistului. Dimensiunea demiurgică a artistului este convingătoare: Manole reprezintă vârsta marilor elanuri, în opoziţie cu Meşterul Drăguşin – simbolizând maturitatea înţeleaptă. Manole este simbol al jertfei de sine pentru „făptuirea unei chemări înalte" şi se profilează ca un nou Prometeu sau Lucifer. În momentul zămislirii operei nemuritoare, e un vizionar egal al demiurgului, simte că zideşte „ca Dumnezeu, odinioară, lumea", fascinează ca un zeu păgân şi converteşte spre înalt chiar şi fiinţe esenţial telurice ca Ana: „Păreai un tânăr Dumnezeu... Te-am văzut ca niciodată de frumos. Te desfăceai ca un copac din pustiu şi, ridicând braţele către mine, mă rugai. Surâsul şi oasele, şi carnea, şi lacrimile mele, singure puteau să desăvârşească făptura ta viitoare". Artistul, egal demiurgului cât timp e stăpânit de patima creatoare, poate releva şi omului mărginit în teluric (Ana, ceilalţi meşteri), fantasma frumuseţii absolute. Pe unii îi convinge la sacrificiul de sine pentru realizarea operei fără pereche (Ana), fiecăruia îi oferă posibilitatea de a depăşi condiţia modestă, pentru că îl pune în contact cu forţe primordiale: „Aceşti oameni – îi spune voievodul – au cunoscut prin tine ce n-ar fi cunoscut într-altfel niciodată"[1].

Poemul dramatic *Meşterul* de Adrian Maniu (1922) surprinde orizontul de aşteptare al criticii prin primul act, în care ne sunt prezentate nu personajele umane ale dramei, ci puterile, „făpturile" fantastice care vor încerca să suprime nu omul, ci dorul lui de desăvârşire. Actul de întemeiere al omului ar fi, pentru acestea, un act de creaţie pe măsura speţei umane şi, prin aceasta, opus teluricului proiectat viguros, dar dezordonat, de seve puternice şi iraţionale. Meşterul e prezentat o dată ca „om nou", acţionând în numele unui „Dumnezeu ucis pe cruce", iar accentul nu cade pe înlocuirea unei civilizaţii cu alta, ci pe actul de naştere al unui ev civilizator şi estet, opus exploziilor necontrolate ale stihiilor. Actele următoare însă estompează premiza conflictului psihologic al unui personaj agitat de

1 Cf. Gh. Ciompec, *Motivul creaţiei în literatura română*, Bucureşti. Editura Minerva, 1979, pp. 109-113.

aspirații contradictorii, creație-iubire, către favorizarea unui conflict exterior: confruntarea creatorului cu omul comun. Năzuința Meșterului este „prea măreață", dar el caută anume dificultățile pentru a le putea depăși („Ca să am ce învinge. / Numai așa însemnăm ceva pe lume / Și ne osebim de ceilalți muritori"). De aici se pleacă înspre monumentalizarea creatorului, pus mereu în opoziție cu lumea comună: Domnitorul, Călugărul, Lucrătorii, mulțimea. Critica a văzut în personajul conceput astfel de Adrian Maniu un titan sau un om al Renașterii. Originală e însă și fizionomia de estet pe care dramaturgul o compune eroului, cu predilecție în Actul al II-lea. Locul edificării i se impune Meșterului prin frumusețea sa unică și acest criteriu estetic nu este concurat de nimic. Imaginea Faunului, scos de sub vechile temelii, îi trezește admirație prin perfecțiunea lui artistică. Sacrificarea soției se justifică exclusiv, în opoziție cu gândirea obștească, prin idealul estetic urmărit de Meșter, prin frumusețea desăvârșită a edificiului. Personajul e un estet care-și istovește durerea în cântec, în poeme vizionare și simbolice („Iubito, durerea e temelia din care azi zidul s-a înălțat / Spre cer. / Tu ai priceput că dragostea mea pentru tine / Cu gândul meu te-a unit, iubito, / Ca o icoană înfiptă într-un copac, / Pe care rana coajei, crescând, a acoperit-o. (...) Fiecare stâlp din aste ziduri / Se va înălța subțire ca mijlocul tău. / Ferestrele vor avea adânca-ți privire; / Turnurile au să fie ca brațele tale răsucite de chinuri / Și tăcerea sub bolți va suspina. / Razele, pătrunzând pe ferestre, / Au să fie părul tău despletit; / Altarul larg ca un șold de mamă / Și sufletul tău – luminița din altar"). Actul al II-lea accentuează opoziția creator-mulțime și sporește statura personajului: estetul devine titan. Meșterul refuză orice răsplată și gândește la o „săvârșire și mai mare"; menirea lui este aceea de a fi veșnic „făuritor", de a se jertfi necontenit pentru ideal („Menirea mea îmi cere mai mult, ș-acum zborul / Îmi dă prilejul să fiu iar făptuitorul"). Poemul dramatic al lui Adrian Maniu se susține exclusiv prin ideile sale poetice: viziunea asupra creației ca act esențial uman, nouă ordine instaurată de om în lume; portretul unui Manole estet, capabil să prețuiască arta tuturor timpurilor, capabil să jertfească și să se autojertfească pentru ideal și frumos; el ar reprezenta tot ce e mai bun în umanitate, de vreme ce sacrifică totul artei, iar aceasta este un mod esențial al omului de a-și înscrie prezența specifică în cosmos[1].

O reușită estetică, deși polemizată intens, poate fi considerată și piesa lui Ion Luca, *Icarii de pe Argeș* (1933), în opinia lui Gh. Ciompec

1 *Ibidem*, pp. 113-119.

cea mai valoroasă dintre dramele care explică pozitiv „miracolele" mitului creației. Luca ambiționează o dramă psihologică și demitizantă, acțiunea desfășurându-se exclusiv în planul realității perfect explicabile, conflictul piesei fiind lipsit de mister: spiritului creator (reprezentat de Manole) i se opune cel distructiv (întrupat de călugărul Averchie). Se înlătură aripa destinului și grandoarea mitic-legendară. Dominantă rămâne în piesă înnobilarea erosului, configurarea acestuia ca element înălțător prin care omul se realizează plenar sau se înalță deasupra condiției sale. Iubirea este imbold spre creație, focul sacru care alimentează marile plăsmuiri artistice, condiție inalienabilă a artei superioare. Planul elaborat de Manole sub vraja erosului dobândește un farmec subjugător: „O plăsmuire fără de iubire / Nu are frăgezime să respire / Acea nespusă vrajă dătătoare / De limpede văzduh scăldat în soare". Iubirea determină și jertfa de sine a Lăcrămioarei, ea știe că visul de artă al meșterului a rezultat din dragostea reciprocă. Se configurează un poem al dragostei generatoare de frumos. Cuplul erotic ideal este și cuplul exemplar al jertfei pentru înfăptuirea idealului, accentele fiind adeseori ale odei închinate iubirii: „Iubirea noastră-nvolburată este / Prin vis și-nfăptuiri, suiș pe creste; / A născocit iubirea Dumnezeu / Să fim aidoma cum este el: / Plăsmuitori. Plăsmuitori a fel / De fel de frumuseți". Apoi, orizontul cultural-artistic al meșterilor apropie Valahia lui Neagoe Basarab de umanismul Renașterii apusene. Manole este un om de știință și artist multilateral ca și Leonardo da Vinci: „boier român, arhitect, sculptor, fizician și poet". Pentru a zbura din turnul în care fuseseră închiși, meșterii nu recurg la aripile de șindrilă baladești, ci făuresc, renascentist, „planere", aparate de zburat...[1].

Poemul dramatic *Meșterul Manole* al lui Valeriu Anania (redactat, după semnătura autorului[2], între anii 1962-1971, deci fiind concepută în răstimpul petrecut în temniță) pare a respecta canoanele tradiției mitului, departe însă de a fi o simplă repovestire a baladei. Gh. Ciompec observa faptul că amplificarea tablourilor poetice se susține în primul rând prin versurile impecabile, punct forte al poemului, fluiditatea acestora apropiindu-l de Victor Eftimiu, pe care sub alte criterii estetice îl surclasează însă indubitabil. Valeriu Anania se dovedește a fi interesat de „explicarea" procesului creației: „Tema principală (…) pare a fi desprinsă dintr-un tratat de estetică generală: arta pornește de

1 *Ibidem*, pp. 145-149.

2 Cf. Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediția citată, I, p. 396. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la această ediție.

la realitate şi, transfigurând-o într-o nouă realitate organizată după legile frumosului, anulează modelul;"[1]. În poemul dramatic modelul real care se cere anulat este femeia şi implicit erosul, iar arta care astfel se concretizează este reprezentată de ctitoria bisericească, dar şi de pictura iconică. În ceea ce priveşte rolul (funcția) frumosului, acesta ține de fatalitate sau rostuire destrămării vieții întru împlinirea la valențe infinit superioare în estetic: „Când firea izvodeşte frumosul măiestrit, / E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit." (II, pp. 264-265). Cele două versuri, laitmotivul piesei, sunt rostite de patru ori de Simina, soția lui Manole (II, p. 267; III, p. 282; III, p. 292; VI, p. 326), şi de două ori de Safirin, „călugăr zugrav şi vraci" (II, pp. 264-265; IX, p. 392). Una dintre notele de profundă de originalitate a piesei lui Anania o constituie apariția a doi „Meşteri Manole", Safirin conştientizând şi profesând ritualul sublimării întru estetic anterior lui Manole, pregătind treptat asumarea inerentă a jertfei şi de către meşterul zidar. Teoria estetică, înfăptuită mai întâi de zugravul Safirin, îşi află o insolită justificare prin consacrarea în fapta unui alt artist: Leonardo da Vinci. Anterior lui Anania o idee relativ asemănătoare fusese exprimată în poemul dramatic al lui Adrian Maniu (1922), unde creatorul poate fi văzut ca un om al Renaşterii, elogiind arta antică. De asemenea în poemul dramatic al lui Victor Eftimiu (1925) Manole şi ceilalți meşteri sunt „inițiați" în „templul lui Hiram" din cripta bisericii San Marc din Veneția. Paralelismul cu umanismul Renaşterii apusene este exhibat explicit şi programatic de către Ion Luca (1933), prin menționarea faptului că acțiunea se petrece „câțiva ani înaintea morții lui Leonardo da Vinci (1519), care a izvodit aparate zburătoare şi despre care se crede că a făcut încercări de zbor"[2]. Piesa lui Victor Papilian (1956)[3] ne înfățişează o curte a lui Neagoe cu oameni instruiți în Italia ce propagă ideile lui... Leonardo da Vinci, meşterul devenind adept înflăcărat al construirii aparatelor de zbor. Însă în toate dramele amintite apropierea de datele estetice ale Renaşterii occidentale rămâne mai degrabă exterioară fondului, uneori impietând asupra armonizării cu datele mitului creației şi chiar cu discursul poemelor dramatice în discuție. La Valeriu Anania creatorul autohton nu se limitează la a-şi însuşi informativ şi meşteşugăresc experiența culturală, artistică a Europei apusene renascentiste (şi-a făcut ucenicia în

1 Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 233.

2 Cf. Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 148.

3 Victor Papilian, *Biserica din slăvi* [1956], în vol. *Teatru*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1975.

Genova, Florența, Milan, Spania), ci reține o teorie estetică ce se va institui în idee centrală a poemului. Însoțit fiind de dedublarea sa complementară, zugravul Safirin, acesta îşi va asimila esența legendei potrivit căreia artistul italian s-a îndrăgostit nu de modelul uman care l-a inspirat inițial, ci de creația sa, de *Mona Lisa*, datorită unui plus inefabil: zâmbetul, expresie nu a realității, ci a realității estetic transfigurate prin „harul său de meşter": „Când fu icoana gata, el odrăsli pe ea / Un zâmbet lin, pe care, vezi, nu-l avea femeia, / Ci harul său de meşter. Pricepi?: din clipa-aceea / Icoana i se-aprinse mai mândră mult decât / Izvodul ce-o născuse. Şi meşteru-ntr-atât / Se-ndrăgosti de dânsa, încât uită izvodul, / Şi patima se stinse-n lucrarea lui. Şi rodul / Acesta-i: în icoană trăieşte Mona Lisa, / Dar tot aci pierit-a, căci meşterul ucis-a / Mândrețea după fire-n mândrețea după har. / Pricepi, aceasta-i legea, cu gustul ei amar: / Când firea izvodeşte frumosul măiestrit, / E osândit izvodul să piară-n ce-a rodit." (II, pp. 264-265).

Similar Manole pare a se îndrăgosti de biserica virtuală şi nu de Simina, soția, care îi inspiră viziunea ctitoriei: „Tablou. Manole-şi ridică ochii, vede, se cutremură.: peste icoana femeii şi pruncului se înfiripă şi capătă miez vedenia viitoarei biserici de pe Argeş, privită dinspre răsărit, înaltă, zveltă, cu turlele cele mici răsucite-n văzduh." (II, p. 266). Postura şi statutul artistului sunt unele ingrate: „Creația pretinde opțiune categorică. Spiritul creator are de ales între două comori: arta şi iubirea împlinită."[1]. În cazul Meşterului Manole, obsesia este evidentă, nu poate înălța biserica decât jertfind-o pe Simina, cea care i-a inspirat construcția, exprimând astfel „opțiunea categorică": „*Ea*-mi dă [biserica, n. a., L. B.] să beau, mă spală şi mă-mbracă!" (III, p. 295). Jertfa pe care o presupune opțiunea este sugerată poetic în mod repetat, cum ar fi în replica lui Manole „Nu vom putea sfârşi o frumusețe, / De nu sfârşim într-însa şi un dor!" (VII, p. 342). Însă acest aspect este dramatizat mult mai acut în cazul zugravului Safirin, atras erotic de jupâneasa Iovanca. Călugărul, zugravul şi vraciul Safirin va urma un întortocheat drum al ispitei şi al ascezei până la a birui conform proprie-i sentințe: „În orice biruință-adevărată / O-nfrângere se cere îngropată." (I, p. 258). Versurile amintesc, o dată în plus, de Lucian Blaga: „Nici o suferință nu-i aşa de mare / să nu se preschimbe în cântare."[2], cu nuanțarea unei teorii a mortificării necesare creației, la Anania. În esență ni se justifică jertfa necesară creației printr-un dualism dihotomic:

1 Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 231.

2 Lucian Blaga, *Catren* în „Orizont", I, nr. 10, oct. 1964, p. 19, apud Lucian Blaga, *Opere*, 2, *Poezii postume*. Ediție critică de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1984, p. 161.

binele se clădeşte pe rău, răul este necesar fiinţării binelui, prin aceasta putând aluneca în maniheism şi a-l apropia pe călugărul Safirin de stareţul Bogumil al lui Blaga, monahul lui Valeriu Anania declarând dealtfel: „eu flăcări beau, şi iad!" sau „Cât de subţire-i dunga-ntre bine şi nebine!..." (III, p. 276). Cu toate acestea prezenţa lui Safirin în poemul dramatic are o altă finalitate, contribuind la exprimarea uneia dintre „mărimile variabile" fecunde: „... cuplul Safirin-Iovanca este conceput ca o replică a celui principal, Manole-Simina; (…) Jertfa lui Safirin, care prin creaţie (pictarea icoanei) îşi domină, «ucide» pasiunea lui pentru Iovanca, are aceeaşi esenţă ca şi cea – supremă – a lui Manole (diferenţa e doar de registru tragic)."[1]. Mai mult decât atât, adevăratul tragism al piesei subzistă nu în primul rând datorită opţiunii şi jertfei lui Manole, ci acelora ale lui Safirin. Acesta este factorul conştientizant şi anticipativ al dramei, el suferă şi jertfeşte mai mult chiar decât Manole şi anterior acestuia, deschizându-i astfel cale spre o decizie infinit mai uşor de asumat, prin puterea exemplului deja înfăptuit. Safirin renunţă nu la o dragoste deja împlinită, ci chiar la virtualitatea împlinirii dragostei, iar tentaţia sa este cu atât mai semnificativă cu cât, călugăr şi ascet fiind, ispita supremă s-a cerut a fi triplu cenzurată: sub imperiul preceptelor morale, al instinctelor funciar umane şi al teoriilor estetice. Una dintre cele mai originale şi mai fecunde „mărimi variabile" introduse de Valeriu Anania în conţinutul mitului o constituie dedublarea Manole-Safirin. Anterior apariţia a doi „creatori" se realizase exclusiv sub forma unui cuplu în esenţă antinomic, sau cel puţin cu optici funciar diferite asupra teoretizării actului creaţiei: Manole-Drăguşin la N. Davidescu, Meşterul-Călugărul la Adrian Maniu, Manole-Bogumil la Blaga, Manole-călugărul Averchie la Ion Luca (expresia cea mai antagonică, cei doi fiind ipostazieri ale spiritului creator şi respectiv distructiv), Manole-călugărul Avacum la Darie Magheru, Manole-Vlad la Horia Lovinescu în *Moartea unui artist*[2]. Cea mai stranie expresie a antinomiei creatoare este însă de regăsit la acelaşi Horia Lovinescu, în piesa *Omul care şi-a pierdut omenia*[3]: Manole se confruntă cu Eloman, umbra sa, lipsită de „omenie", dar indispensabilă meşterului. În nici una dintre toate dramele anterioare aceleia a lui Valeriu Anania, Manole nu era complinit necesar şi *pozitiv* în dimensiunea sa uman-creatoare de către un alt artist.

1 Dinu Kivu, în „Calendarul Credinţa 1970", Detroit, Michigan, S. U. A., p. 114, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediţia citată, p. 398.

2 Horia Lovinescu, *Moartea unui artist*. Piesă în două părţi, E.P.L., 1965.

3 Horia Lovinescu, *Omul care şi-a pierdut omenia*, în vol. *Teatru*, E.S.P.L.A., 1967.

Este necesar a fi semnalată funcţia erosului (şi a „eternului feminin") în drama lui Valeriu Anania. La un moment dat Manole declară că „… Păcătuim / Nu când iubim femeia; atunci când n-o iubim. / Iar eu păcătuit-am..." (V, p. 312), pentru ca ulterior să exprime o opţiune neechivocă (dar pasageră) pentru femeie, afirmând că mândreţea bisericii „... se topeşte-n frumuseţea ta / Cum se topeşte-amurgul într-o stea." (VI, p. 324)[1]. Asistăm, în fond, la lupta pentru supremaţie între două frumuseţi, umană (ce include deopotrivă dimensiunea fizică şi pe cea sufletească) şi spirituală, eros şi creaţie, femeie şi biserică. Rivalitatea dintre erosul întrupat în femeie şi creaţia ipostaziată în locaşul sfânt (sau în icoana Fecioarei) este absolută. Simina, care se va insinua a fi iubită de către meşterul zidar nu doar cu inima, ci şi cu mintea, interferându-se astfel între creator şi creaţie, i se adresează bisericii în termenii unei alte entităţi feminine cu care îşi dispută bărbatul: „Eşti mândră, dar eşti rece! Eu, sunt caldă. / Eu sunt fierbinte! Trupul meu se scaldă / (...) / Ca o femeie îmbrăcată-n zale / Te-ai furişat în pat străin..." etc. (VI, p. 334); iar Iovanca, relevând categoric interpretarea valenţelor atracţiei erotice ca demonice: „patima femeii când se vrea biruitoare" este nu să cucerească bărbatul, ci „Năzuind să nărui sfântul, vreau să-l frâng pe Dumnezeu!" (VI, p. 330). Cele două femei îndeplinesc, similar complementarităţii dedublării Manole-Safirin, acelaşi rol actanţial: „Către-aceeaşi biruinţă năzuiai cu mine-alături."; „Un altar te lupţi să birui, lupt să birui un altar!" (VI, p. 330). Safirin o „ucide estetic" pe jupâneasa Iovanca, ceea ce va provoca sublimarea „păcatului" atracţiei erotice („Fiara mea / Va fi-n pronaos ctitorită pe zid. / Acolo am s-onchid şi-am s-o ucid.", II, p. 264). În opinia lui Dumitru Micu în tabloul al şaselea se regăseşte focarul semantic al dramei, moment considerat „…proba vie a justeţei modului în care Safirin înţelege raportul dintre viaţă, eros şi creaţie, învederând inevitabilitatea sacrificiului. Fascinat de frumuseţea Iovancăi, incoruptibilul călugăr o aşează, detaşată de trupul ce o conţine, în icoana Precistei. Prin aceasta, el o restituie pe femeie prototipului ei, «ucigând-o» ca existenţă fenomenală. Act mântuitor, întrucât scoate imaginea expusă degradării şi dispariţiei din timpul distrugător, instalând-o

1 O altă replică a aceleiaşi ordini de idei probează ecouri din versurile argheziene: „Femeie scumpă, odrăslită-n mine / Ca apa-ntr-o fântână!..." (VII, p. 354) vs. „Femeie răspândită-n mine ca o mireasmă-ntr-o pădure, / Scrisă-n visare ca o slovă, înfiptă-n trupul meu: săcure." (Tudor Arghezi, *Psalmul de taină*, apud Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, versuri. Prefaţă de Liviu Papadima, antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi şi Traian Radu, Bucureşti. Editura Minerva, 1990, p. 73, Biblioteca pentru toţi.

în eternitate."[1]. Ideea restituirii femeii prototipului ei fusese exprimată de către zugravul Safirin încă din *Tabloul II*, întreaga desfăşurare ulterioară a dramei sale interne nefiind decât expresia „lungului drum al zilei către noapte": „SAFIRIN: Acum eşti umbra frumuseţii de atunci. / Dar pe zidul ctitoriei vei să urci şi să rămâi, / Răspândindu-ţi peste semeni frumuseţea cea dintâi. / IOVANCA: Dăruieşte-mi frumuseţea raiului pierdut, părinte! / SAFIRIN (iluminat): Ţi-o voi dărui, femeie! Îţi voi scrie chip fierbinte / Şi te voi schimba la faţă, şi te-oi face să viezi / În icoană ca-n obârşii!..." (II, p. 261). Remarcăm însă că, în mod complementar, focarul semantic al piesei este întregit de scena dintre Safirin şi Iovanca din *Tabloul VII*, în care, jupâneasa, privindu-şi imaginea-prototip instalată în eternitatea icoanei, nu o poate înfrunta şi, „arsă" de „uciderea ca existenţă fenomenală", dispare fugind din scenă, semnificând astfel disiparea sa ca entitate umană. Frumuseţea femeii dispare prin supremaţia frumuseţii creaţiei. Safirin, purtându-şi ca într-o procesiune icoana, rosteşte sentenţios soarta Iovancăi: „Ea, a murit." (VII, p. 350). În fond individul nu are şansa unei opţiuni reale când datele originare îi sunt predestinate (sau rostuite): izvodul care a rodit frumosul trebuie să piară, cel mai adesea la modul tragic. Postura include şi o altă constantă estetică a dramei, ideea „... pasiunii devorante care - prin tragică reprimare - poate fi convertită în energie creatoare."[2]. Personajele probează necesitatea jertfei într-o mereu reluată confruntare de opinii.

În poemul dramatic al lui Valeriu Anania femeia şi prin aceasta erosul îndeplineşte un rol cu valenţe duale, antinomice şi paradoxal concomitent complementare: pe de o parte pasiunea limitată la patimă realizează un proces de „cenzură contingentă" a împlinirii creatoare a omului artist, pe de altă parte creatorul uman nu îşi poate afla motivul şi mobilul elanurilor inspiraţiei artistice decât contemplându-şi iubita şi infuzat fiind de ecuaţia cu factori necunoscuţi a erosului. Deşi se insistă mai mult asupra demoniei negative performată de eros în piesa lui Anania („Feminitatea, precum se vede, este, în piesa lui Valeriu Anania, expresia demoniei, ca în literatura lui Blaga. Cei doi scriitori atribuie însă demonicului funcţii diferite. În textul pe care îl analizăm, femeia nu simbolizează, ca în textul blagian, puterea cosmică ce «tulbură apele» sufleteşti spre a provoca «fapta», ci «somnul» demobilizant."[3]),

1 Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti. Editura Saeculum I. O., 2000, p. 674.

2 Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 234.

3 D. Micu, *Meşterul Manole*, ediţia citată, p. 230.

adevărata subtilitate a dramaturgului este că, în repetate rânduri, acesta acordă femeii un statut cu totul singular, în opera sa, literară şi teologică[1], teoretizând, vag disimulat, ideea sacrului şi a divinului feminin (după cum dealtfel chiar D. Micu se vede nevoit a recunoaşte: „... nu ideea incompatibilităţii între fericirea erotică şi autorealizarea pe plan superior, între creaţie şi procreaţie, ci o credinţă diametral opusă – cea rostită în scena finală din Faust de către corul îngerilor: «Etern-femininul ne-naltă-n tării»"[2]).

Însă am releva alte două aspecte reuşit dimensionate estetic ale dramei lui Valeriu Anania: motivul zidirii umbrei şi motivul păsării-suflet, cu precizarea că ambele sunt de inspiraţie folclorică. În tradiţia populară umbra reprezintă ipostazierea fiinţei invizibile a individului, este sufletul sinelui, imaterialitatea care te întregeşte, dar pe care nu o poţi stăpâni. Iar Meşterul Manole al lui Anania chiar „actul tabu" îl înfăptuieşte: zideşte umbra. Dealtfel, în repetate rânduri[3],[4] Valeriu Anania a precizat că eresul zidirii umbrei se şi vrea a fi nota de profundă originalitate, aportul forte pe care îl aduce poemul său la rescrierea dramatică a mitului, în virtutea eliadeştii descinderii la origini: „... mi-am adus aminte de «luarea umbrei» şi m-am întrebat dacă nu cumva aici e centrul şi adevărata expresie a mitului originar, subtilitate care a suferit în timp unele degradări şi îngroşări, până la ceea ce ni s-a transmis şi codificat prin baladă. Cu alte cuvinte, meşterii s-au jurat să zidească nu trupul primei femei, ci umbra lui."[5]. Afirmaţia autorului trebuie corelată şi cu sensul „poieticii" sale, care se vrea unul al recuperărilor primordiale ale arhetipului, nu o simplă transfigurare estetică a unor „mărimi constante": poemele sale dramatice îşi află inspiraţia nu în mituri, ci în „metafora germinatoare" a miturilor, vrând aşadar să exprime astfel nu

1 Vezi şi Valeriu Anania, *Cerurile Oltului. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice.* Ediţia a II-a, cu o prefaţă de academician Răzvan Theodorescu, din iniţiativa, cu binecuvântarea şi predoslovia la ediţia întâi ale Prea Sfinţitului Gherasim, Episcopul Râmnicului, Editura Pro, 1998, pp. 310-312.

2 D. Micu, *Meşterul Manole*, ediţia citată, p. 232.

3 Valeriu Anania, *În căutarea umbrei*, în „Noi", nr. 9, februarie 1971, reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, Ediţie îngrijită de Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2000.

4 *De vorbă cu Gheorghe Cunescu*, în „Vatra", Târgu Mureş, 18/1972, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*. Ediţia îngrijită şi postfaţă de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

5 Valeriu Anania, *Mitologie românească*, în „Revista de istorie şi teorie literară", 1-2/1987. Răspuns la ancheta publicaţiei, apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*, ediţia citată, p. 121.

atât substanța mitologică, ci modalitatea în care aceasta s-a configurat. În acest sens edificatoare devin afirmații trecute cu vederea ale dramaturgului, mărturisiri de credință realizate în condiții supuse efemerului: „Folclorul e o modalitate literară, mitul e un nucleu existențial. Nu mitul s-a născut din folclor, ci folclorul din mit. Mai întâi a existat o metaforă germinală, - din care s-a născut apoi un cântec sau o baladă. Eu pe *aceea*, pe *prima* am avut-o în vedere şi de la *ea* am pornit. (...) Mitul românesc, folclorul şi sufletul meu sunt congenitale. Restul e meşteşug."[1].

În aceeaşi dimensiune a accederii la primordialitate trebuie inclus şi apelul lui Valeriu Anania la recuperarea unei superstiții aparent păgâne, însuşită şi de protagonistul său: zidirea „Pe temelie / De mânăstire veche şi pustie." (I, p. 245)[2]. Autorul însuşi se va explica peste ani, oferind o surprinzătoare argumentație a împământenirii obiceiului chiar şi în sensul în care paradigma creştinismului recuperează caracterul religios şi sacru al păgânătății anterioare. O inedită interpretare a unui aspect al *Legendei Monastirii Argeşului* va fi exprimată în *Cerurile Oltului* (1990), unde întreaga dezbatere a autorului se desfăşoară în jurul „semnificației ascunse" pe care ar avea-o sintagma „zid părăsit / şi neisprăvit"[3] ca arie a operei lui Manole. Bartolomeu încadrează versurile populare în mai ampla problematică a criteriului ridicării unui locaş creştin în aria unui templu păgân, de cele mai multe ori ruinat, acesta fiind şi cazul bisericii mănăstirii Argeşului. O dată în plus teologul face apel la considerațiunile lui Mircea Eliade: „... ridicarea unei biserici creştine pe locul unui fost templu păgân reprezenta o ruptură, dar totodată şi o continuitate. Ruptura, sub semnul

1 *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*. Interviu luat de Liviu Grăsoiu şi difuzat la Radio Bucureşti în ziua de 16 februarie 1989. Transcriere de pe banda magnetică, apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*, ediția citată, p. 237.

2 În mod vădit dramaturgul nu face decât să respecte, în primul rând, realitatea istorică, întrucât inscripția dictată de Neagoe Basarab menționează faptul de a fi găsit, la Curtea de Argeş „o veche Biserică a Maicii Domnului, dărâmată şi neîntărită, a hotărât, prin darul lui Dumnezeu, să zidească acolo din temelii alta, nouă, să o înalțe, să o întărească şi să o dăruiască cu tot soiul de avuții şi de odoare" (cf. A. I. Odobescu, *Biserica de la Curtea de Argeş şi legenda Meşterului Manole*, în *Scrieri literare şi istorice*, vol. II, Editura librăriei Socec & Comp. Buc., 1887, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, Editura Dacia, Cluj, 1992, p. 343).

3 Sintagma se regăseşte deopotrivă în varianta publicată de G. Dem. Teodorescu în colecția sa, în fruntea baladelor zise „istorice", ca şi în varianta Alecsandri, din care dramaturgul reproduce, în *Tabloul III*, un alt fragment celebru (p. 280). Valeriu Anania va fi luat ca punct de reper al genezei poemului său dramatic în primul rând varianta Alecsandri, deşi influențele se dovedesc a fi multiple.

ideologic; continuitatea, sub semnul sacralității. Într-o convorbire anterioară am amintit că Mircea Eliade vorbeşte despre bivalența sacrului. Că adică acesta poate fi bun sau rău, angelic sau demonic etc. Pentru creştini, locul unui templu păgân nu însemna un spațiu indiferent. El adăpostea nu numai statuia făcută de mână a cutărui zeu, ci şi pe diavolul însuşi, concepție pe care apologeții creştini ai primelor veacuri o atestă din plin. Chiar dacă templul se ruinase prin trecerea vremii şi lipsa închinătorilor, perimetrul său continua să rămână sub stăpânirea diavolului. Ridicarea pe acel loc a unei biserici şi sfințirea acesteia în numele lui Hristos şi prin puterea Duhului Sfânt aveau şi valoarea unui exorcism. (...) Sacralitatea de semn negativ devine o sacralitate pozitivă, adică sfințenie."[1]. Anterior lui Anania ideea fusese supradimensionată artistic în cel mai original tablou al poemul dramatic *Meşterul* (1922) de Adrian Maniu, care oferise un amplu spațiu al expresiei poetice exclusiv configurării profilului fantastelor făpturi ce premerg omul în spațiul sacru al viitoarei construcții şi asupra cărora meşterul va profesa mai mult decât un act de „exorcizare", anume un act civilizator şi estet, opus ordinii stihiale primordiale.

Se impun însă două observații fundamentale cu privire la apelul pe care Valeriu Anania îl face, în 1968, la dimensionarea estetică a motivului zidirii umbrei. Prima dintre ele vizează relevarea atestării documentare a motivului chiar de către Vasile Alecsandri încă din anul 1867, moment al republicării baladei: „Superstițiile poporului român în privirea zidirilor sunt multe. Aşa, el crede că o zidire nu poate avea trăinicie dacă nu se îndeplinesc oarecare datine mistice, precum de pildă îngroparea umbrei unui om în temelie. Pietrarii au obiceiul de a fura umbra cuiva, adică a-i lua măsura umbrei cu o trestie şi a zidi apoi acea trestie în talpa zidirei. Omul cu umbra furată moare până în 40 de zile şi devine stafie nevăzută şi geniul întăritor al casii."[2]. Ideea devine un loc comun al exegezelor de specialitate în perioada interbelică, după cum o probează şi D. Caracostea[3], bunăoară, sau Al. Ciorănescu[4]. Dealtfel Mircea Eliade

1 Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*, ediția a II-a, pp. 65-66.

2 Vasile Alecsandri, *Mănăstirea Argeşului*, în vol. *Poesii populare ale românilor.* Adunate şi întocmite de Vasile Alecsandri, Tipografia lucrătorilor asociați, MDCCCLXVI (pe copertă 1867), apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediția citată, pp. 334-335.

3 D. Caracostea, *Material sud-est european şi formă românească. - Meşterul Manole* -, „Revista Fundațiilor Regale", IX (1942), nr. 12, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediția citată. Motivul zidirii umbrei amintit la pp. 369-370.

4 Al. Ciorănescu, *„Meşterul Manole"*, în *Literatură comparată*, Studii şi schițe, Casa Şcoalelor, august 1944, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediția citată. Motivul zidirii umbrei amintit la p. 405.

va releva într-o notă de subsol, urmărind unele consideraţiuni ale lui Cocchiara, că motivul „furtului umbrei" este actual în Grecia şi extrem de răspândit în toată Peninsula Balcanică, România şi chiar Armenia[1]. Prin urmare antecedentele atestate ale eresului păgân ţin de „mărimile variabile" fundamentale ale mitologiei populare autohtone şi nu numai, iar meritul lui Anania nu este de a descoperi la modul absolut „metafora germinală" a mitului, ci doar acela de a-i rezerva o expresie estetică notabilă. Şi, mai semnificativ, se prea poate ca dramaturgul să se fi înşelat esenţial în ceea ce priveşte „metafora germinală" care a determinat apariţia produsului folcloric: „Pretutindenea se povesteşte de zidirea unui om în temelie, al cărui suflet rămâne ca spirit ocrotitor al casei sau al zidirei. Din zidirea unui om, s'a prefăcut cu încetu zidirea umbrei sale în temelie, stând astfel în legătură cu credinţele ce atribuie umbrei o *substanţialitate deosebită*. / În credinţa română avem ambele stadii ale desvoltării ce a parcurs această legendă. În baladă avem încă zidirea unui om în temelie, şi în obiceiurile moderne observate de către zidari şi descrise de Alecsandri, cu ocaziunea baladei, avem starea a doua, unde *umbra* omului înlocuieşte *trupul* omului."[2].

O vagă sugestie a utilizării estetice a motivului zidirii umbrei se regăseşte, cu titlul de premieră absolută în istoria dramaturgiei române, în poemul dramatic al lui Victor Eftimiu (1925), în *Actul III, Prăbuşirea*: „(Cu o trestie, Sofronie îi măsoară umbra pe furiş. Egumenul îl vede). Ce faci? / SOFRONIE: Îţi măsur umbra s-o trag în cărămidă / În legea strămoşească, de! / EGUMENUL: Vrea să mă ucidă! / Săriţi! A, ticălosul! / SOFRONIE: N-ai spus sfinţia-ta / Că trebuie o jertfă mare?! / EGUMENUL: Am spus, dar nu a mea!..."[3]. Efectul este strict burlesc, lipsit de orice implicaţii de profunzime, pur episodic şi nesemnificativ în desfăşurarea dramei. La Blaga (1927), Manole „Începe să tragă cu toiagul o dungă, însemnând marginea umbrei"[4] viitoarei turle a bisericii (II, 3). Vasile Voiculescu (1934)[5] foloseşte

1 Mircea Eliade, *Meşterul Manole şi Mânăstirea Argeş*, în *De la Zalmoxis la Gengis-Khan*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediţia citată. Motivul zidirii umbrei amintit la p. 438.

2 Dr. M. Gaster, *Balade*, în vol. *Literatura populară română.* Cu un apendice: *Voroava garamantilor cu Alexandru Machedon* de Nicolae Costin -, Bucureşti, 1883, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, ediţia citată, p. 344.

3 Victor Eftimiu, *Meşterul Manole*, în vol. Victor Eftimiu, *Opere*, 1, *Teatru. Legende româneşti*, Bucureşti. Editura pentru literatură, 1969, pp. 390-391.

4 Lucian Blaga, *Meşterul Manole*, în vol. Lucian Blaga, *Opere*, 4, *Teatru*. Ediţia îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti. Editura Minerva, 1977, p. 434.

5 Vasile Voiculescu, *Umbra*, T. N. Bucureşti 1934, reprodusă în vol. *Duhul pământului*, F.P.L.A., 1943.

motivul umbrei îngropate la temelia clădirii ca episod pentru configurarea unei discutabile comedii satirice (se iniţiază totuşi ideea că prin măsurarea umbrei entităţii umane fiinţa este inexorabil sortită neantului). La Darie Magheru (1957) un cioban bătrân ironizează superstiţia populară a zidirii umbrei. În toate aceste „antecedente" motivul zidirii umbrei apăruse însă pur pasager, departe de a se constitui în temă centrală a pieselor în discuţie. La Valeriu Anania umbra este o obsesie, sau, mai adecvat, o profesiune de credinţă a tuturor personajelor, constituie însăşi „... legea morţii născătoare..." (III, p. 283) sau „... legea lucrării măiestrite." (II, p. 264).

Femeia, personaj ambiguu, ce apare din primele pagini ale dramei, în căutarea umbrei copilului ei, introduce motivul în istoria poemului dramatic („Manole, spune-le / Să-mi deie umbra înapoi!", I, p. 243). Episodul pare a fi o valorificare artistică ce respectă cu acurateţe întocmai momentul similar trăit de autor în mod repetat în experienţa sa[1], dar şi observaţiile lui Alecsandri, relevate anterior: „... Casă nouă / Pe umbră de copil nevinovat, / Manole, meştere!... Când m-am uitat / Şi i-am strigat copilului să fugă, / Pe trestie-l furaseră. Cu rugă / Şi lacrimi i-am rugat să nu-l ucidă. / Dar trestia rămase-n cărămidă, / Şi pruncul, fără umbră." (I, pp. 243-244). Este o prolepsă a ceea ce vor înfăptui, pe rând, Safirin, Manole şi toţi meşterii zidari: „Femeia (...) pare a fi o proiecţie a subconştientului colectiv, o materializare a obsesiei de care sunt torturaţi, nemărturisit, constructorii. Prin ea, Manole şi executorii planului său sunt constrânşi să admită inevitabilitatea supremului sacrificiu.

1 Consemnăm următoarea mărturie elaborată a autorului: „La vremea copilăriei mele, maică-mea şi mamele de primprejur îşi fereau odraslele să se apropie de o casă în construcţie, ca nu cumva să li se ia umbra şi, spre moartea celui ce a avut-o, să fie îngropată în zidul cel nou.". Prin anii 1945-1947, la Pipirig, judeţul Neamţ: „La sfatul epitropilor, unul din zidari a aruncat o sfoară pe umbra unui tânăr ţigan, de vreo şaptesprezece ani, aflat în apropiere, şi cu o anume fereală, a prins a o trage pe zid, făcându-i şi noduri din loc în loc. După o tocmeală grea şi dramatică, ţiganii au răscumpărat «umbra» băiatului cu suma de şase mii de lei.". În 1954, la pictarea bisericii: „Cu toate topoarele şi baroasele lor, ţiganii au năvălit la poalele schelelor, pe vârful cărora fugiseră şi se refugiaseră pictorii, ameninţând că vor dărâma biserica dacă nu le se dau îndărăt «umbrele» furate pe hârtie. Numai după ce li s-au aruncat câteva schiţe, trase la repezeală şi pe furiş, răsculaţii s-au potolit şi, în acelaşi ceas, au părăsit poiana.". La schitul Sihăstria: „De ce să ne omorâţi, că suntem tineri şi avem neveste şi copii, şi e păcat de Dumnezeu, că n-am făcut nici un rău schitului!". Concluzia: „De când mi s-a năzărit o piesă de teatru şi am intuit legătura, n-am avut nici o îndoială că la obârşia mitului sacrificial al *Meşterului Manole* stă acest eres al umbrei zidite în construcţie, ritual de mare densitate şi subţire rafinament, abrutizat mai târziu, poate o dată cu drumul către epic, în drama sânului strivit." (Valeriu Anania, *În căutarea umbrei*, „Noi", Detroit, nr. 9 (februarie 1971), apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediţia citată, pp. 128-129).

(...) Femeia-nălucă e, aşadar, vocea din interior a destinului, a fatalităţii."[1]. În acest sens relevante sunt alte momente, inserate aparent discordant şi pasager în desfăşurarea conflictului, în fapt inserţii cu rol anticipativ-premonitoriu. Femeia va exclama „Daţi-i umbra îndărăt!" (II, p. 269) când Manole se ipostazia tot „numai lumină" în urma viziunii virtualei biserici, prin contemplarea soţiei şi a pruncului. Se poate interpreta că în acest caz se emite un avertisment asupra viitoarei încorporări a umbrei Siminei. Replica va fi reluată de Femeie („Daţi-i umbra înapoi!..., III, p. 281), şi în momentul în care ceilalţi meşteri ctitoresc inspirându-se din imaginile soţiilor lor. Tot în acest episod aflăm şi un involuntar ecou al poemului dramatic al lui Adrian Maniu, unde Meşterul se extazia prin cuvintele „Zidul? Zidul cântă!"[2], în vreme ce meşterii zidari ai lui Anania repetă, alături de soţiile lor, o litanie a extazei artistice: „Cântă piatra!..."; „Piatra cântă!..." (III, p. 281).

Ideea zidirii unei umbre pentru ca astfel să se asigure trăinicia zidurilor va fi exprimată de jupâneasa Iovanca: „Dar dac-o umbră stă-ngropată / În temelia veche?" (I, p. 255). Manole va închide umbra Siminei în peretele bisericii sale (faptă intuită de soţia sa încă de la viziunea pe care meşterul o are asupra ctitoriei, II, p. 267), întocmai cum odinioară, în zidul unei vechi biserici pe a cărei temelie clădeşte Manole fuseseră îngropate alte două umbre: a cneazului Milan şi a jupânesei Nina, concluzia fiind că „Din umbre ne crescu lumina…" (I, p. 256). „Zidul creşte, omul moare-n umbra lui…" (II, p. 262) va medita jupâneasa Iovanca în contextul încadrării umbrei sale, de către Safirin, pentru viitoarea icoană. Ideea „uciderii ca existenţă fenomenală", corect intuită de femeie, va fi contrabalansată de către Safirin prin aceea a sublimării existenţei efemere în eternitatea neperisabilă a esteticului: „Noi, iconarii, / Nu spre moarte-mpingem umbra, ci spre viaţă-i facem cale." (II, p. 262). În *Tabloul IV* Femeia va declara premonitoriu chintesenţa fenomenului: „O umbră furată şi-n zid ferecată / La ea-şi cheamă trupul odată şi-odată. / Cum trup fără umbră nu poate via, / Nici umbra nu-i vie pân' trupul şi-l bea. / Dreptate v-aş cere: judeţu-i târziu. / În pasărea-suflet doar sufletu-i viu." (IV, p. 302). Altfel spus supra-vieţuirea umbrei (sufletului) în datele ctitoriei care o încorporează nu se poate realiza, finalmente, decât prin arogarea şi a trupului actorilor dramei, care se va destrăma ireversibil şi inerent. În momentul în care este „ucis estetic" sufletul omului, potenţarea arhetipului acestuia în dimensiunea împlinirii estetice presupune tacit şi uciderea colaterală a

1 D. Micu, *Meşterul Manole*, ediţia citată , pp. 228-229.

2 Cf. Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 117.

trupului, ce nu poate fiinţa şi reprezenta doar prin sine însuşi făptura umană. Chiar dacă Valeriu Anania introduce un motiv relativ original în conţinutul ideatic al mitului, datele problemei, poate astfel mai rafinate, mai subtile, mai apropiate - sau nu - metaforei germinatoare a mitului, rămân totuşi în fondul lor esenţial aceleaşi: creaţia presupune jertfa vieţii.

Motivul *umbrei* este dublat remarcabil de Valeriu Anania cu cel al *păsării-suflet*, prin intermediul Femeii, motivul fiind utilizat discret şi de Lucian Blaga în *Meşterul Manole* (1927) („O umbră a căzut între noi ca o pasăre uriaşă.", II, 3)[1], în drama istorică *Avram Iancu* (1934) şi într-o serie de poezii (*Pasărea sfântă,* 1926, *Stă în codru fără slavă*, 1930, *Pasărea U*, 1967 etc.). Simbolismul acesteia ţine de o credinţă-eres, după cum relevă Gh. Pavelescu: „Sufletul omului ia formă de pasăre în momentul când zboară la cer, sau în primele zile după moarte, când colindă locurile umblate în viaţă."[2]. Ar fi aşadar o pasăre ce asigură intermedierea între două dimensiuni ale fiinţării, o inefabilă stare tranzitorie ce primeşte o metaforică materializare[3]. „Pasărea-suflet; grai neauzit / Al tainelor din vechiul zid... " (VII, p. 336) îi va revela meşterului cauzalitatea neîmplinirii construcţiei: intruziunea factorului feminin în procesul de creaţie, care prin mândreţea sa imediată distrage atenţia artistului şi îi diminuează dăruirea exhaustiv destinată artei. Este de menţionat şi o posibilă inspiraţie, voluntară sau nu, a dramaturgului, din variantele sud-dunărene ale baladei, unde, uneori, gândul jertfirii vine dintr-un izvor extern, cum ar fi o... pasăre[4]. A se reţine însă cum dramaturgul sugerează că Meşterul Manole „citeşte-văzduh", în zborul păsării-suflet, chintesenţa impasului creator cercetându-şi, alegoric, propriul suflet aflat, din acel moment, într-un zbor iniţiatic înspre escatologic...

„Umbrele născătoare de lumină" la care se referise jupânul Pârvu, soţul Iovancăi, sunt de ordin metafizic şi figurat, căci sensul alegoric este al naşterii unei biserici prin uciderea sufletului uman, un vechi obicei păgân

1 Lucian Blaga, *Meşterul Manole*, ediţia citată, p. 434.

2 Gh. Pavelescu, *Pasărea suflet* în „Anuarul Revistei de Folklor", 1942, nr. VI, apud Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara. Editura Facla, 1985, p. 175.

3 Nicolae Densuşianu înregistrase datina păsării-suflet în chestionarele sale: „Se face o pasăre de lemn şi se pune pe un corn al crucii"; „pe cruci se fac chipuri de păsări" (cf. Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*, Bucureşti. Editura Univers, 1976, p. 227).

4 D. Caracostea, *op. cit.*, p. 387; Mircea Eliade precizează expres varianta macedo-română *Cântilu a pontulu di Narta* în volumul *De la Zalmoxis la Gengis-Khan* (apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, ediţia citată, p. 425).

„De-a îngropa în zidul nou născut / O umbră omenească" (VII, p. 339). Încercând să definească această imaterialitate a sinelui, Manole se exprimă revelator: „... Ce-i umbra?: nici făptură / Și nici închipuire; dar îi face / Închipuirii trup…" (VII, p. 340) Manole nu face decât să exprime străvechea teorie a însufleţirii locului construcţiei, evidenţiată binecunoscut de Mircea Eliade: „... ritualul de construcţie este şi el o consecinţă «teoretică» a unui mit cosmogonic şi a unei întregi metafizici arhaice, care afirmă că nimic nu poate dura dacă nu are «suflet» sau nu este «însufleţit»."[1]. În conformitate cu teoria specifică lui Anania asupra zidirii „doar" a umbrei (sufletului) femeii, Manole îi determină pe meşteri a jura: „Jurăm: să tencuim de vie, / În umbra ei, pe cea dintâi soţie / Ce vine azi cu pâine şi cu vin!" (VII, p. 343). „Râsul nebun" al Femeii în negru trebuie interpretat ca expresie a jertfei vieţii care astfel a fost intrinsec decisă. În tabloul următor, al optulea, umbra Siminei dispare fatidic fiind întuneric şi furtună, se adăposteşte în trupul ei, iar atunci meşterii sunt nevoiţi să zidească întru totul fiinţa femeii, pentru a asigura înfăptuirea bisericii, conform ritualului anistoric. Furată fiindu-le anterior umbra, se vor stinge în paralel, fatalmente, şi pruncul Siminei şi al lui Manole, dar şi fiinţarea jupânesei Iovanca. Cu referire însă la preferinţa dramaturgului de a sugera că necesară construcţiei a fost jertfa nu doar a femeii (soţie respectiv iubită), ci şi a pruncului meşterului, am releva că ideea, existentă în unele variante ale baladei, capătă, prin vocea lui Mircea Eliade, o explicaţie antropologică ce se pliază perfect peste fondul ideatic al primelor versuri ale poemului dramatic al lui Anania, doar astfel cu adevărat revelatorii: „Copilul e un simbol ecumenic al începuturilor, al lucrului nou, al vieţii totale, al evenimentelor excepţionale, al trăiniciei, al eternităţii. (...) însufleţirea construcţiei se face sub semnul mitic al «copilului» ca să asigure operei nu numai *durata*, ci şi *perenitatea*."[2]. Meşterul Manole deschide istoria poemului dramatic prin următorul monolog retoric: „Mă uit, smerit, în leagăn. Nu-nţeleg: / Întreg aici, dincoace sunt întreg. / E mugure, şi om desăvârşit. / Trăiesc în el, şi totuşi n-am murit. / Cum l-ai dospit, femeie? Cum l-ai dres / Să crească nou şi fără de eres / În amfora minunii născătoare? / (...) / Nu ştii nici tu. Şi nici găseşti răspuns / De

1 Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole* apud Mircea Eliade, *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie, Ediţie şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache, Studiu introductiv de Petru Ursache, Editura Junimea, Iaşi, 1992, p. 65.

2 Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, ediţia citată, p. 416.

cele ce-ai zidit întru ascuns. / Iar eu, Manole, meşter cu simbrie, / Nici nu zidesc, nici mintea mea nu ştie" (I, pp. 239-240). Prin prisma afirmaţiilor lui Eliade, putem interpreta că Valeriu Anania sugerează, de la bun început, că soarta pruncului este pecetluită: meşterul îl va jertfi şi pe acesta pentru a recrea arhetipul, primordialitatea, perenitatea, plenitudinea, surmontându-şi astfel propriul impas şi perspectiva limitată. Dramaturgul suprasolicitează arhitectura poemului său, prin utilizarea a foarte multor sugestii adiacente ale mitului, a nenumăratelor „mărimi variabile", ceea ce poate duce către impresia de compozit, de eterogenitate, de lipsă a „pietrei unghiulare" în cazul propriei creaţii artistice: „Construindu-şi interpretarea, Valeriu Anania nu a găsit o cheie de boltă valabilă, soluţia care să strângă, într'o cupolă suverană, liniile atâtor sugestii valoroase. Citind piesa, ni se pare că ceva se surpă şi se reclădeşte mereu. Fatalitate a subiectului, care apasă asupra autorului, sau poate asupra noastră."[1].

Poemul dramatic infuzat fiind, excesiv şi obsesiv, de exprimarea motivului umbrei, Mircea Ghiţulescu observa că pe Valeriu Anania mitul meşterului îl interesează exclusiv în măsura în care îşi poate ilustra teoria umbrei, acelaşi critic formulând şi o esenţă estetică a „umbrologiei" dramaturgului, opinie critică ce ar salva astfel *îndepărtarea* considerabilă a autorului de datele specifice mitului: „«Teoria umbrei» ca metodă de investigaţie în enigmistica miturilor devine, în *Meşterul Manole*, teorie estetică ce poate fi redusă la ideea transfigurării artistice: arta nu transcrie realitatea, ci este umbra ei, sau, mai exact, este umbra «furată» vieţii."[2]. Consideraţiunile exegetului sunt valabile dar temerare, apropiindu-l involuntar pe Valeriu Anania de estetismul unui Oscar Wilde din *Portretul lui Dorian Gray*, prin aceasta neaducându-i nici un prejudiciu, ci poate chiar conferindu-i un plus calitativ. Am remarca, totuşi, faptul că teoria estetică astfel formulată nu este în mod vădit intenţional şi programatic urmărită de către autor, care insistase asupra motivului zidirii umbrei din cu totul alte considerente.

Manole respectă, şi în postura sa post-creaţie, datele tipice ale legendei. Prin zidirea Siminei meşterul înţelege că a ucis, pentru el, şi principiul atracţiei erotice, decodificabil ca manifestare fundamentală a principiului

1 Valeriu Cristea, *„Meşterul Manole"*, în „Gazeta literară", nr. 38/1968, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediţia citată, p. 171.

2 Mircea Ghiţulescu, *Religie şi antropologie la Valeriu Anania*, în *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane*, Bucureşti. Editura Albatros, 2000, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediţia citată, p. 191.

vieții: „Un templu poți să-l faci de zece ori, / Dar dragostea ți-o-ngropi numai o dată.” (IX, p. 391). Finalmente Anania respectă opțiunea omului creator pentru viață, însă am releva că în cazul poemului său dramatic regretul uciderii celei dragi nu se ridică la cote dramatice acute, precum în drama lui Blaga, bunăoară. Paradoxal - sau nu - , la Valeriu Anania protagonistul Manole se situează mai aproape de datele stricte ale *creatorului* decât în cele ale *omului creator* (caracteristic lui Blaga), prin aceasta însă neîndepărtându-se esențial de postura mitică: „deosebirea pare iluzorie, dar ea apare cu toată claritatea dacă accentuăm la fel de puternic cei doi termeni ai formulei. Căci de o diferență de accent e vorba în primul rând: la personajul folcloric datele propriu-zis umane (respectul vieții, iubirea) sunt depășite, anulate de patima creației (care, în forma ei absolută, proprie lui Manole, este supraumană, ceea ce îl apropie de condiția eroului mitic); la eroul lui Blaga aceste date sunt accentuate la maximum, de unde rezistența lui la soluția sacrificiului (punct de plecare al unei drame cu mult mai puternice decât cea traversată de prototipul folcloric), necesitatea, pentru autor, de a-l face pe Manole inconştient pe durata sacrificiului (...). Din disperarea omului rezultă gesturile de răzvrătire cu totul inexistente la eroul baladei.”[1]. Ceea ce deosebeşte fundamental poemul dramatic al lui Valeriu Anania de drama lui Blaga este tocmai temperarea gesturilor de răzvrătire ale meşterului, lipsa oricăror rezistențe la soluția sacrificiului, pe care el o determină şi o impune fârtaților zidari, nu inconştiența pe durata sacrificiului, ci luciditatea extremă, suprasolicitarea – aproape inumană – a patimii creatoare, căreia îi cedează, programat, prin jertfa deopotrivă a soției şi a pruncului. Toate aceste considerente nu fac însă nimic altceva decât să îl apropie pe Manole de condiția eroului mitic. „Dezumanizarea” profesată de Anania asupra protagonistului său îl proiectează edificator în interiorul mitemului creației.

Prin sinuciderea ritualică a tuturor meşterilor la finele dramei, aruncându-se în gol către izbăvire, după ce intenționat şi-au îndepărtat aripile de şindrilă, luând, metaforic, aripile de înger încă nepictate pe zidurile bisericii, sugestiile sunt multiple: penitența sfârşirii trupului ca dimensiune culpabilă şi tranzitorie; încredințarea sufletului către o pasăre ce are putința să zboare ilimitat, către dimensiunea atemporalității, escatologică; întoarcerea meşterilor ab origine, către propriul arhetip şi prototip, sau, mai corect spus, revenirea în somnul monadic: „Cei fără trup n-au umbră; aripi au. / Şi le-am

1 George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, 1976, pp. 355-364.

furat. Şi iată,-n umbră stau / Înfăşurat ca-n zidul alor mei / Că toată umbra-şi cheamă trupul ei.” (IX, p. 394).

Dacă ar fi să îl raportăm pe Meşterul Manole al lui Anania la intens polemizatul statut al creatorului uman care ar relua creația divină, ideea romantică a geniului (s-a manifestat credința că geniul nu este decât însuşirea care repetă în om pe Creatorul lumii[1]), ce urma a fi reconfigurată radical în aceea a supraomului lui Nietzsche, vom constata, surprinzător, că se regăsesc şi astfel de sugestii, chiar dacă strict pasager. Deznădăjduit de surparea aparent inexplicabilă a zidurilor, Manole exclamă blasfemiator o imprecație: „... Dă-mi nişte blesteme / Să prăbuşesc ăl soare zilier!... / Dar nu, nimic nu se dărâmă-n cer, / Că cheia bolții nu-i ca-n zidul meu... / (Înveselit:) A socotit-o bine Dumnezeu...,” (V, p. 309). Vanitatea egocentrică a ziditorului uman îl determină să se compare cu ziditorul suprem, în momentul în care construcția e ridicată având tentația de a o proiecta în dimensiunea sacră, transumană, a uranicului: „Zvârliți în slavă ancora!... Să stea / Străvechiul zid, din cruce-n temelii!” (IX, p. 374). Anterior reținem o exprimare ambiguă a meşterului: „Care-mi poate fi / Păcatul?: Îndrăzneala de-a zidi / Fără să cred, sau umbra-nchisă-n zid?” (I, p. 244). Necredința lui Manole rămâne o pură sugestie de moment, neprecizată şi neexploatată în desfăşurarea conflictului ideatic, posibil un simplu moment de răstrişte, nu o caracteristică funciară a sinelui, precum în piesa lui Darie Magheru (1957), unde prometeismul era în deplină consonanță cu ideologia „obsedantului deceniu”. În nici un caz meşterul lui Anania nu repetă nici ideea dimensiunii demiurgice a creatorului uman, aşa cum se configurase aceasta în drama lui Nicolae Davidescu, unde se instituie ca trăsătură estetică fundamentală. Însă Anania are meritul de a nu fi ocolit, în poemul său dramatic, până şi cele mai discutabile inflexiuni ale mitului creatorului uman. În acest sens relevăm şi o involuntară apropiere a expresiei sale poetice de cea a mărturisitului său magister, Arghezi. În contextul în care Manole le explică meşterilor fârtați că el caută „cheia bolții” cu propria sa înțelegere, liberul arbitru ridicat la rangul cunoaşterii deductiv-raționale, regăsim următorul vers, cert ecou din deznădejdile psalmilor arghezieni: „Şi cad, mă poticnesc, şi plâng, şi sânger...” (VI, p. 333).

Cu siguranță aspectul cel mai probabil a fi acuzat de tezism al poemului dramatic îl constituie suprasolicitarea, poliedrică, a motivului păcatului. „Umbra-nchisă-n zid” va constitui păcatul originar şi funciar al construcției,

1 Cf Tudor Vianu, *Estetica*, Studiu de Ion Ianoşi, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968 (Partea a III-a, *Structura şi creația artistică*, cap. 1. c., *Geniu şi talent*), pp. 246-252.

după cum avertizează glasul „inconştientului colectiv", Femeia: „Un sfat: / Să nu zideşti pe-un astfel de păcat!" (I, p. 244). Safirin, cel care nu a făptuit omuciderea propriu-zisă, ci „doar" pe cea estetică, e acuzatorul meşterului, în fața lui Neagoe, la finele dramei: „Măria-ta, crezi tu că-altarul de preț e / Şi dacă se-nalță pe crâncen păcat?" (IX, p. 381). În acest episod mult augmentată este şi dorința domnitorului de a face dreptate, în fond o expresie adiacentă a aceleiaşi idei obsesive a culpei care infuzează datele creației. Însă vina artistului nu este doar aceea de a fi zidit viața în creație, metaforic sau faptic, ci ar putea fi şi aceea de a fi creat păcătuind prin... dragoste imorală. Deşi versurile sunt departe de a fi lipsite de talent, în acest caz teza devine totuşi stânjenitoare, intruziunea eticului în estetic fiind, acum, o culpă a autorului, cu atât mai mult cu cât insistă repetitiv asupra ideii. Jupâneasa Iovanca şi-l doreşte pe călugărul Safirin (dublă imoralitate, femeia fiind măritată, iar bărbatul ascet, celib) şi, bachantic (în versuri ce amintesc, pe alocuri, de asaltul ispititor al Nonei asupra Popii din drama blagiană *Tulburarea apelor*) condiționează finanțarea construcției de supunerea şi acceptul călugărului la jocul erotic. Acuza este exprimată, paradoxal, nu de Safirin (care trăieşte autentic drama ispitei), ci în principal de Simina, în scena unei confruntări ce relevă afinități: „Tu, Doamnă, spune-mi, cu ce drept aprinzi / Păcatul alb să ardă-ntre oglinzi?"; „... poate oare / Păcatul fi temei al faptei bune?"; „Păcatul, doamnă, poate faptei bune / Să-i stea temei?..." (III, p. 289, p. 290, p. 291). Schimbul de replici între Safirin şi Manole, cu privire la aceeaşi prezumată culpă erotică, va conduce înspre acutizarea tensiunii şi a echivocului, însă printr-un sofism aproape ilar. Safirin întrebându-se, firesc, „Oare poate sta păcatul temelia faptei bune?" (VII, p. 346), decide să nu cedeze ispitei, ceea ce îi atrage acuza meşterului, care îl atenționează că astfel păcătuieşte prin... lipsa calității de gentleman!: „Călcarea juruinței păcat e, orice-ai spune. / Putea-va sta păcatul temei al faptei bune? / Poți cumpăra virtutea cu prețul fărdelegii?" (III, p. 275). De la jertfa prin omucidere necesară împlinirii creației se eşuează în exprimarea „fărădelegii" de a renunța la angajamentul participativ în cadrul unei consensuale coruperi erotice...

Mircea Eliade reproşa, în perioada interbelică, scriitorilor români de „inspirație populară", abaterea de la canonul mitologic: „Ei au «interpretat» temele folclorice, au căutat «simboluri» şi «eroi», au încercat să fie «originali» răsturnând perspectivele sau valorile. (...) În inspirația din temele populare n-are ce căuta originalitatea. Tot ce poate face un artist modern față de temele folklorice este să le adâncească regăsind izvorul irațional care le-a dat naştere. Prin interpretare şi căutare de simboluri se pierde caracterul irațional al

folklorului; se pierd, deci elementele sale universale."[1]. Eliade considera că piesa lui Blaga era, în acest context, prima „alimentată" de folclor, în pofida multor altor tentative ce păcătuiseră prin ispita originalității şi interpretării mitului, depărtându-se însă astfel de datele sale fundamentale şi funciare. Gh. Ciompec observa că în contemporaneitate (re)interpretarea mitului creației devine în dramaturgie „... perspectiva metodologică esențială şi constantă."[2]. Constatăm că în general „procesele literare" intentate fabulei şi enumerate în acest context de cercetător nu se regăsesc în poemul dramatic al lui Anania: pledoaria în favoarea unui personaj, interogația asupra raporturilor viață-creație, artist-societate, omenie-homo instinctual (am relevat însă că suprasolicitarea păcatului erotic diminuează din rafinamentul estetic al poemului). Ceea ce lipseşte din poemul său este uimirea în fața misterului impenetrabil, aura de mister inefabil, prin aceasta îndepărtându-se considerabil de capodopera lui Blaga. Personajele lui Anania nu pot fi acuzate că se lansează într-o tentativă pasionantă a aflării adevărului: ele cunosc aprioric rațiunea fenomenului, iar faptele lor se rezumă la a proba faptic bagajul lor de cunoştințe. Întâlnim un paradoxal exemplu de dramaturg consecvent „metaforei germinale" a mitului într-un context literar acut demitizant, dar care, cu toate acestea, se trădează cu propriile instrumente, eludând chiar iraționalul mitului. Formal poemul dramatic respectă cerințele enumerate de Mircea Eliade (absența ambiției interpretării, a originalității), încadrându-se astfel programatic în datele dramei ce se integrează fondului funciar al mitului. Ambiția autorului de a merge însă şi mai departe, înspre exprimarea insondabilului şi imponderabilului, a „metaforei germinale" care ulterior ar fi dat naştere baladei, conduce către un rezultat imprevizibil: incapacitatea de surprinde atmosfera de mister inefabil a izvorului irațional al mitului. Inerent se constată că în tentativa de a conferi o ținută ireproşabilă semnificantului a fost eludat, involuntar, fondul semnificatului. Mitul, balada, drama lui Blaga ofereau un final deschis, „limitându-se" la a înfățişa şi la a exprima procesul creației. Surmontând limita, prin *explicarea* procesului creației, poemul lui Anania devine limitativ. În lipsa oricăror interogații retorice, prin însuşirea, de către autor, a performării unei teorii estetice asumate de întreg universul dramei, poemul dramatic al lui Valeriu Anania se instituie într-un cosmoid artistic închis, suficient sieşi, şi prin aceasta orbitând onest în *proximitatea* capodoperei.

1 Mircea Eliade, *Teme folklorice şi creație artistică*, vol. *Insula lui Euthanasius* (1943), apud Mircea Eliade, *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie, ediția citată, p. 313.

2 Gh. Ciompec, *op. cit.*, p. 232.

Du-te vreme, vino vreme! (1969; 1972)

Prin acest poem dramatic (redactat între anii 1942-1971[1], deci devansând, cel puțin ca proiect, toate celelalte piese ale pentalogiei) Valeriu Anania propune o provocare intelectuală deconcertantă. Inspirată din basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*[2], la care se raportează adeseori inedit formal-disociativ, piesa în discuție uimeşte prin scriitură, întrucât versificația dobândeşte adeseori aspectul unui labirint semnificant, al cărui sens final îl intuieşti, dar al cărui traseu e departe de a fi rectiliniu. Este o scriitură cu valențe multiple, în care se regăsesc elemente incantatorii aparent ludice, infantile sau populare, dar care relevă un ermetism esoteric, o inițiere spirituală asemănătoare unor versuri ale lui Ion Barbu. Totodată întregul se structurează şi prin intruziunile savant urmărite ale unor aspecte ale teatrului absurdului şi chiar ale celui suprarealist. Formulările şi formulele, procedeele stilistice şi intriga originală converg înspre un fond ideatic ce aparține absolutului: posibilitatea făpturii umane de a eluda coordonata temporală a ființării universale şi a existenței individuale. Aspectele complexe ale poemului dramatic, îndeosebi substratul filosofic ce asigură expresia estetică, îl recomandă ca surmontând în mod original tradiția basmului dramatic poetic, reprezentat de Victor Eftimiu, Nicolae Iorga, Radu Stanca, Vasile Voiculescu, specie literară în care poate fi formal integrat textul aparținând lui Valeriu Anania.

Tema fundamentală a poemului dramatic este aceea a timpului, sau, mai corect spus, a netimpului. Protagonistul Făt-Frumos soseşte, de pe celălalt tărâm, al primăverii veşnice, la Fârtat, bunicul său. Încă de pe acum se poate constata configurarea unui tărâm imponderabil, în care dimensiunea diacronică este supusă unei posibile eludări de către o atemporalitate aproape inefabilă. „Început de toamnă-n munte." (I, p. 17) este expresie a diacroniei, sugestie a începutului amurgului, prevestirea destrămării fireşti, inerența inexorabilului; „... frunzişul uşor pălit de brume timpurii." (I, p. 17) sugerează aspectul dual al conflictului ideatic: finele unui ciclu al existenței, apropierea morții, sau, dimpotrivă, o stare de fapt perpetuă a momentului etern nedeterminat, încă neînfăptuit şi/sau nesfârşit. O suspendare nefirească a Firii într-o expectativă lipsită de certitudini ale întregirii prin viața urmată de moarte. O încremenire existențială, explicabilă prin proximitatea învecinării cu celălalt tărâm. Poarta deschisă dinspre acesta are atributele incertitudinii, ale lipsei reperelor univoce: „cețuri", „izvor lățit în oglindă", nu se poate şti care e începutul, care e sfârşitul, e un izvor care se varsă în sine, un izvod lipsit de noimă. O lume monadală într-o perpetuă hibernare sterilă, lipsa conştiinței, absența vieții, univers neconsacrat. Este, în fapt, ceea ce va institui Făt-Frumos în lumea lui Fulger Împărat, prea bătrânul său tată, după ce-i va determina moartea dintr-un resort elementar: paricidul, regicidul şi înlăturarea decrepitudinii ca ceva supărător pentru fiul de împărat ce nu a voit a veni pe lume până nu i s-a promis tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte. Doar că Făt-Frumos comite o eroare esențială. El nu este consacrat pentru a reorganiza, după criterii subiective, după capricii egolatre, axiologia şi ontologia lumii acesteia. În *Tabloul VIII* el rosteşte formula aleatoriu, nu respectă forma şi fondul unic: „Viață fără bătrânețe! / Tinerețe fără moarte!" (VIII, p. 122). Astfel îşi bate joc, prin ignoranță, de misterul veşniciei. Este un fel de Ivan Turbincă eşuat în derizoriu şi grotesc.

Dar se impune urmărirea punctuală a acțiunilor sale extrem de semnificative. Istoria poemului dramatic *pare* a debuta de acolo de unde cea a basmului se apropie de sfârşit. Pe ultimele rânduri ale textului aparținând lui Ispirescu îl aflăm pe Făt-frumos în iminența reîntoarcerii în lumea din care absentase o prea îndelungată vreme: „Se pregătiră de plecare, se îmbrățişară cu femeile şi, după ce-şi luară ziua bună unul de la altul, porni, lăsându-le suspinând şi cu lacrămile în ochi." (p. 11). Evident, nimeni nu îl aşteaptă în lumea către care se îndreaptă. În poemul lui Valeriu Anania Făt-Frumos este aşteptat deopotrivă de către bunicul său, Fârtat („Stau aici de-o viață-ntreagă şi păzesc hotarul lumii / Făr' a cuteza vreodată să-l străpung ori să-l dărâm." I, p. 19), cât şi de o întreagă escortă venită din partea lui Fulger-Împărat, Cei şapte tineri conduşi de Dionis. Aceştia exprimă, vag-alegoric, aspirația obsesiv-nostalgică a omului către nemurire: „De trei ani şi jumătate, pădureața lui nălucă / Ici răsare, colo piere, dincolo alt drum apucă, / Şi când văzul ni se-aprinde c-o vedem 'nainte-ne, / Umbra iar se

1 Cf. Valeriu Anania, *Du-te vreme, vino vreme!*, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediția citată, II, p. 171. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la această ediție.

2 Petre Ispirescu, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, în „Țăranul român", 11/1862, apud Petre Ispirescu, *Basme*, ediția a III-a, București. Editura Ion Creangă, 1986, pp. 5-12. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la această ediție.

depărtează în vârtejuri sprintene." (I, p. 18). Fata morgana care se depărtează de muritori pe măsură ce aceştia tind să se situeze în proximitatea acesteia este, desigur, starea de nemurire, reprezentată în acest caz de cel care a avut acces la o atare inițiere, Făt-Frumos. Muritorul profan nu poate să ia în posesie nemurirea, dovadă că tentativa tinerilor de a pătrunde prin forță în lumea de dincolo se soldează cu un lamentabil eşec, ei revenind imediat din neguri cu săbiile frânte, năuciți. Tinerii sunt drastic sancționați de reprezentantul prin excelență al timpului, cea mai fascinantă creație a întregului poem dramatic al lui Anania, Juma' de Om. Strania făptură, aparent grotescă, dar, după cum se va dovedi, singura creatură ce exprimă sanitatea într-o lume destructurată poliedric, îşi va dezvălui caracteristici specifice într-un prim dialog cu Fârtat: nu cunoaşte şi nu acceptă funciar *amânarea* pentru *mai târziu* a ceea ce trebuie să se înfăptuiască *acum*, aşadar este garantul prin excelență al mersului firesc şi inexorabil al zodiilor. Înfăptuieşte curgerea imuabilă a vremii şi a vremurilor printr-un ritual ce nu suferă nici un amendament, nici o excepție: birul însuşirii câte unui fir de păr din capul fiecăruia, până când omul, nemaiavând ce dărui, se stinge. Hâtră, dar autentică expresie alegorică a rostului şi a sorții ontologiei individuale. Inițial autorul îl portretizează relevând o aparentă acțiune nocivă, morbidă, pe care personajul o profesează asupra oamenilor: îşi exercită atribuțiile asupra muritorilor cu predilecție în timpul somnului acestora, aşadar când ființa nu se poate apăra, dar, în subtext, de fapt în acel moment şi în acea stare în care muritorul nu este conştient de trecerea timpului, mai mult chiar, somnul fiind cu predilecție o stare îngemănată morții: „Visul nici nu bănuia / Că prin el e umbra mea / Care trece ca un vânt." (I, p. 23). Aspectele imunde, respingătoare, decrepite, pe care le invocă Juma' de Om, nu sunt, în fond, decât fațete fireşti şi de neeludat ale ființării: „Putregaiul, / Jeregaiul, / Intră-n hora / Tuturora," (I, p. 25). După cum se va dovedi, Anania nu face decât să profeseze o expresie a disimulării printr-o inteligentă tehnică de construcție a discursului: Juma' de Om este, în fond, printre puținele personaje pozitive ale poemului dramatic, iar Făt-Frumos este incontestabil actantul negativ. Trăsătura care îi diferențiază (dar îi şi „uneşte" într-o confruntare absolută) este raportarea diametral opusă la categoria timpului, mai precis faptul că fiecare este reprezentantul unui alt mod de a înțelege temporalitatea în existență. Critica literară a relevat la unison ca reuşita estetică majoră tocmai portretizarea originală şi complexă a lui Juma' de Om, „... un fel de spiriduş shakespearian, Ariel şi Caliban la un loc, semizeu mutilat şi om înjumătățit.

El (timpul) nu este în viziunea lui Anania nici bun, nici rău, nici agresiv, nici interiorizat. E activ şi vesel, grotesc în totalitate, amenințător şi benefic."[1].

Dealtfel chiar autorul a mărturisit că introducerea lui Juma' de Om ca personaj esențial al poemului dramatic este supremul său aport la reconfigurarea datelor basmului: „Asociat unui Făt-Frumos tragic, singurul de acest fel, (...), Juma' de Om poate fi un pandant al timpului–categorie (sau al timpului-cadru, cum îl numeşte, mai nou, Ernest Bernea) prin aceea că, spre deosebire de ireversibilitatea numărătorii virtual infinite, el întrupează infinita repetare a cifrei 1, deci o geneză perpetuă, ceea ce mi se pare în acord cu modul de a gândi şi a simți al poporului român."[2]. „Unu, unu, unu, unu!..." (I, p. 21) vociferează sentențios Juma' de Om cerându-şi birul, iar, mai apoi: „Eu sunt moşul năzdrăvan / Care-n fiece April / Se preface în copil, / Şi în fiece Brumar / Moşnegel se face iar. / Şi-apoi iar şi iar şi iar, / Codru-i mugur, codru-i jar, / Frunza râde, frunza geme, / Du-te vreme, vino vreme!" (II, p. 34). Uşor livresc (dealtfel livrescul este o tentație permanentă a operei autorului) ideea regenerescenței este exprimată de către Juma' de Om într-una din autocaracterizările sale, făcând o transparentă referire la pasărea Phoenix: „Dar am leacul: fac un foc, / Mă arunc drept în mijloc / Şi ard, ard ca o surcea. / Apoi, din cenuşa mea / Singur am să mă frământ / Cum am fost..., ei nu, cum sunt: / O vârtelniță de gheme, / Du-te vreme, vino vreme! / Tot sfârşitu-i cu-nceput. / Meşteşugul l-am văzut / La o pasăre măiastră." (VI, p. 111). Într-unul din schimbul de replici dintre Juma' de Om şi Făt-Frumos, „nefireasca" făptură se dovedeşte a fi cea mai „firească" dintre personajele poemului dramatic, prin aceea că raportarea sa la timp este dezarmant de simplistă: nu acceptă să fie considerat nici veşnic, nici nemuritor: „Sunt ne-veş-nic!..." (IV, p. 77). Acceptând moartea şi resurecția ciclică, firescul existenței, Juma' de Om reuşeşte să îngemăneze deopotrivă inexorabila destrămare şi surmontarea destrămării întru neființă prin aceea că nu se „limitează" la a se considera nici nemuritor, nici veşnic (posturi nespecifice, improprii, tabu şi chiar dăunătoare ontologiei umane), ci ne-veşnic. A fi neveşnic înseamnă, paradoxal, a învinge moartea.

1 Mircea Ghițulescu, *Religie şi antropologie la Valeriu Anania*, în *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane*, Bucureşti. Editura Albatros, 2000, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 191.

2 Valeriu Anania, *Mitologia românească*, în „Revista de istorie şi teorie literară", 1-2/1987. Răspuns la ancheta publicației, apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediția citată, p. 123.

Un al doilea aspect esențial prin care poemul dramatic se disociază de basm este natura celuilalt tărâm, din care descinde Făt-Frumos, în ce măsură acesta este tărâmul *tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte*. Valeriu Anania întreține o ambiguitate calculată, părând a sugera, în repetate rânduri, că lumea din care vine Făt-Frumos în poemul său este, în fond, lumea basmului, a poveştii. Prin aceasta dramaturgul conferă semnificații superioare şi complexe poemului dramatic. Cel mai fecund în sugestii se vrea monologul dezvoltat prin care protagonistul îşi ia la revedere de la celălalt tărâm: „Bun rămas, tărâm de vrajă, rod al vrerii năzdrăvane! / Bun rămas, văzduh de aur, pururi nou în vechi icoane! / (...) / O să-mi fie dor de-o lume plăsmuită ca-n minuni, / (...) / Lume care-n neființă paşii mei îi aştepta..." (I, pp. 27-28). Camarazii amintiți şi lăsați în urmă sunt Sfarmă-Piatră, Strâmbă-Lemne, Barbă-Cot, Pepelea, Prâslea, Zorilă, Fluieră-Vânt, gămani şi trântori, namile şi moşi-pitici, iele, gadini, ştime, vidre, ghionoi, zgripțuroaice, şerpi, balauri, pulberi de trup zmeiesc, „Făcători de sfinte basme, de cimilituri şi glume!" (I, p. 28). Pe parcursul poemului dramatic revine adeseori ideea că basmul este cel care şi-l arogase pe Făt-Frumos până în momentul istoriei operei literare în discuție: Cosânzeana îi spune lui Făt-Frumos că „... basmu-ascunde / Tinerețe necurmată." (II, p. 44) şi deci este lipsit de sens să mai pretindă în această lume ceea ce a avut deja, odată. Al şaptelea sfetnic îl caracterizează astfel pe erou: „Nehotar şi prag e Fătul, domn al Țării Dintr-un Vis!" (III, p. 55), ulterior informându-l pe Fulger Împărat de unde îi vine feciorul: „Din poveste." (IV, p. 68). Unul dintre oamenii acestei lumi i se adresează cu reproş „viteazului": „O, cin' te-a scos / Din povestea ta, voinice? / Ştim de tine. Tu, se zice / Că l-ai biruit pe zmeu." (VIII, p. 116). Finalmente Făt-Frumos însuşi îşi admite explicit originea „fabuloasă" (care ține de fabulă...): întrebat de unde vine, răspunde sec: „Eu, din vis. // Din poveste." (X, p. 149), „Eu, din basm vin" (X, p. 156). Valeriu Anania demonstrează o ingeniozitate a modalității de a-şi configura universul diegetic la înalte cote de semnificație chiar şi prin acest aspect. Ideea ar fi că, dacă Făt-Frumos avusese deja accesul la lumea poveştii şi dacă aceasta îi este specifică, atunci descinderea sa în „această lume" este o eroare funciară, un demers caduc, lipsit de temeiuri fireşti, sortit aprioric unui lamentabil eşec, inadaptabilitatea lumii de ficțiune la cea „factuală" fiind o caracteristică fundamentală a naratologiei, cele două excluzându-se reciproc, au naturi diferite. Se poate deduce din acestea că Făt-Frumos este de la bun început sortit să nu se poată integra în „această

lume", unde se va regăsi lipsit de rost, singura sa posibilitate fiind aceea de a reveni în lumea din care a plecat. Destinul îi este astfel configurat imuabil de la bun începutul istoriei poemului dramatic, autorul exprimând şi sugestii în acest sens. Făt-Frumos, în chiar discursul de bun rămas, insereează, pasager, o frântură anticipativă de adevăr: „... Mă voi întoarce, când şi când..." (II, p. 28). Eroul crede că descinderea în această lume este un episod al amplei sale poveşti, el trebuind să îndeplinească şi aici un rol pentru a întregi „cosmoidul" fabulos: „o, povestea-adâncă, / Te-am uitat, dar încă / Nu te-am isprăvit!"; „Basmul parcă de-abia începe!..." (II, pp. 32-33). Neîmpăcat cu statutul său impropriu acestei lumi, eroul se va strădui constant şi inutil să şi-l reconfigureze fantezist: „Fă-mă, Doamne, ce m-ai face, altceva decât ce sunt!" (III, p. 60); „Te temi de tine însuți. Te-ngrozeşti că te născu / Maică-ta să fii în viață doar ce eşti. Şi fugi de tine." (V, p. 89). Făt-Frumos parcurge un drum al certificării identității proprii, „devenind" doar ceea ce fusese de la bun început, trebuind să înțeleagă a nu încerca a-şi eluda/reconfigura condiția, sau, mai bine spus, a şi-o impune într-o dimensiune nespecifică: „Nu, străine, eu sunt eu. Şi-atât." (X, p. 157) îi va spune o fată a lumii acesteia, când Făt-Frumos crede că o recunoaşte în ea pe Ileana Cosânzeana. Structurile ontologice ființează fiecare strict în universul său, imaginar sau real, substituirea fiind o himeră. Făt-Frumos revine, la finalul poemului dramatic, în lumea poveştii, a basmului şi a visului, în timp ce începe a spune copiilor singura poveste pe care o ştie, propria poveste: „Cică-a fost... a fost odat'..." (X, p. 171). „Eei, copii, de-acum povestea se va spune singură." (X, p. 170) mai are timp să exclame, nostalgic şi certficat, eroul, împăcat cu destinul său. La care poveste se referă aici eroul lui Valeriu Anania rămâne însă la latitudinea cititorului: a *tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte* sau a lui *Du-te vreme, vino vreme!*. Prin acest subtil artificiu autorul îşi proiectează propriul poem dramatic cu al său Făt-Frumos în acelaşi celălalt tărâm imaginar prin care se preumblase eroul din basm.

Ceea ce vrea să instituie Făt-Frumos în lumea lui Fulger Împărat este tocmai *tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, prin aceasta Anania având, din nou, o raportare originală la basmul lui Ispirescu. Nu am spune însă că disociativ. Prin reorganizarea datelor istoriei interne a poveştii, dramaturgul nu face decât să suprasoliciteze, să augmenteze, cu propriile instrumente, ideea centrală a basmului, aceea a inadecvării şi a caducității tentativei de a eluda axa ireversibilă, unidimensională, diacronică, a existenței. În poate cel

mai original poem dramatic al său, Valeriu Anania se dovedeşte, paradoxal, cel mai fidel ideaticii mitului de la care pleacă. Modalitatea de a evidenția tema centrală a basmului este însă (atât la nivelul fondului ideatic, cât şi la cel al tehnicilor dramatice folosite) extrem de fecundă prin disponibilitatea de a se adresa interpretării exegetice. Prima sugestie a haosului pe care îl va instaura Făt-Frumos în firescul existențial al *acestei lumi* este o replică involuntară a subconştientului său, atunci când Juma' de Om îl forțează să constate, în oglinda apei, că înfățişarea făpturii umane nu rămâne constantă: „Pieri, nălucă-a vremii! Pieri!" (II, p. 37) exclamă eroul, şi exact aceasta se va strădui el să performeze în regatul pe cale de a fi cucerit. Prima doleanță a eroului este „.. arvună-asupra vremii viitoare: / Când voi poposi la curte, vreau să stea cireşi-n floare!" (II, p. 46), şi aceasta toamna. Astfel rostul zodiilor este deturnat, sfetnicii zoresc cireşii să rodească înainte de vreme, „Când pe struguri / Pică bruma!" (III, p. 51). Făt-Frumos forțează timpul să curgă după un alt calapod, inadecvat rosturilor lumii cotidiene în care se va proclama rege. Şi aceasta întrucât el, ca entitate, nu aparține acestei dimensiuni: „Cale lui nu-i pas prin vreme!" (III, p. 54), este atemporal şi ar dori să întroneze atemporalitatea şi în lumea muritoare, ceea ce nu se poate decât cu prețul a grave consecințe. „... Timpul pare-a nu mai fi blestem..." (III, p. 64) este aspirația lui obsesivă şi unică. Aceasta este posibil în lumea sa, a basmului, a poveştii, a visului, dar nu în contingentul concret şi efemer. Dorul său e o iluzie, o deşertăciune.

În fond Făt-Frumos este un erou tragic întrucât ceea ce urmăreşte el este înfăptuirea aspirației perene a omului către perfecțiune, o amăgire iluzorie căreia el vrea să îi confere contururi concrete. Oripilat de decrepitudinea tatălui său, Fulger Împărat, prin el însuşi contradicție directă a promisiunii unei țări „cu nestinsă tinerețe", pretendentul la tronul perfecțiunii îşi va proclama emfatic linia directoare a „programului său de guvernare": „Stăpânesc de-acum o țară de păduri şi trunchiuri drepte!" (IV, p. 73). Rezultatul propriu-zis al intențiilor noului suveran poate fi dedus dintr-o sancționare drastică pe care i-o adresează, subtil, unul dintre supuşi: „Să stai drept şi să judeci strâmb, / Asta-i toată puterea." (VII, p. 102). Consecvent însă propriilor ideologii, tânărul suveran va încerca în diferite modalități să statornicească *imaginea* perfecțiunii în regatul său. Cea mai ilară dintre aceste tentative este credința că poate înşela inexorabila trecere apelând la omorul calificat, astfel devansând acțiunea similară a timpului. După tatăl său, următoarele victime sunt Cei şapte tineri, cărora, în viziunea sa, le face

o favoare: „... Fiți fericiți / Că muriți aşa cum sunteți, tineri, nu cum o să fiți." (IV, p. 79). Dealtfel eroul îşi va şi formula explicit aforismul său cu pretenții de epistemologie: „Biruința-asupra vremii asta este: să ucizi!" (IV, p. 80). Eşuarea în derizoriu şi grotesc a eroului este evidentă, iar demersul său de a instaura perfecțiunea într-o lume reconfigurată pe astfel de fundamente este sortit aprioric eşecului. Grotescul care îl caracterizează pe Făt-Frumos se înscrie în accepțiunea pe care termenul îl dobândeşte prin referire la angoasele omului postmodern. Nu întâmplător, în acest context, considerațiile lui Emil Cioran asupra grotescului devin revelatorii: „Este o crispare generală, o schimonosire, o încordare de ultime clipe, cărora li se asociază o paloare de cea mai demonică seducție, o paloare de om trecut prin cele mai groaznice prăpăstii de întuneric. Şi nu este acest grotesc răsărit ca o expresie a disperării asemănător unei prăpastii? Nu are el ceva din vârtejul abisal al marilor adâncimi, din acea seducție a infinitului care ni se deschide în fața pentru a ne înghiți şi căruia ne supunem ca fatalității? Ce bine ar fi să poți să mori aruncându-te într-un gol infinit! Complexitatea grotescului răsărit din disperare rezidă în capacitatea lui de a indica un infinit lăuntric şi un paroxism de cea mai extremă tensiune. Cum ar mai putea acest infinit să se mai obiectiveze în ondulații plăcute de linii sau în puritate de contururi. Grotescul neagă în mod esențial clasicul, precum neagă orice idee de stil sau de perfecție."[1]. Este o caracterizare de o acuratețe frapantă a posturii lui Făt-Frumos la finele dramei precum şi a futilității demersului său, prin aceasta piesa lui Valeriu Anania apropiindu-se nu atât de „filosofia" sau „existențialismul" cioranian, cât mai degrabă integrându-se într-o mult mai amplă paradigmă, ai cărei promotori erau, nu cu foarte multă vreme anterior lui Anania, Samuel Becket şi Eugen Ionescu. Realizând, într-o manieră personală, o mostră de teatru al absurdului existențial, dramaturgul Valeriu Anania se recomandă, prin acest produs literar unicat, ca profund ancorat în seismele estetice - şi nu numai - ale secolului XX.

Pe un alt palier acțiunile protagonistului dobândesc o semnificație superioară. Conflictul ideatic al piesei orbitează în proximitatea confruntării dintre Făt-Frumos şi Juma' de Om. Poate chintesența poemului dramatic este regăsit în schimbul de replici dintre cei doi, din *Tabloul IV*, prin care suveranul îl izgoneşte din „propria istorie" pe hâtrul reprezentant al temporalității. „De ies eu, tu intri-n hău." (IV, p. 75) afirmă premonitoriu-sentențios Juma' de Om, identificând „hăul" nu cu moartea sau cu vecia, cum

1 Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, Bucureşti. Humanitas, 1990, p. 27.

credea nesăbuitul rege, ci cu *netimpul*, o dimensiune mult mai improprie şi mai nocivă omului. Urmărind demersul hermeneutic al lui Mircea Eliade (cu convenția substituirii termenului „hău" cu „neant") vom constata că întâlnim în aceste rânduri ecouri ale angoasei omului contemporan, o tramă necaracteristică unui univers religios, ci doar comunității care şi-a pierdut reperele sacre, credința: „Moartea este Marea Inițiere. Dar pentru lumea modernă, Moartea este vidată de sensul ei religios, şi din cauza aceasta asimilată Neantului; şi în fața Neantului omul modern este paralizat. (...) ... o mare parte a lumii moderne şi-a pierdut credința, şi pentru această masă umană angoasa în fața Morții se confundă cu angoasa în fața Neantului."[1]. După cum reiese din dialogul celor doi, netimpul nu ascunde veşnicia, care fusese oricum „ucisă" de Dumnezeu prin Cuvânt, îngropată fiind în nemurire. De aici reiese că nimeni nu mai poate fi veşnic, ci doar nemuritor. Or, „Numai cine e muritor trăieşte. Nemuritorii nu trăiesc. (…) Veşnicia e ireprezentabilă în termeni spațio-temporali, nemurirea însă e o stare interminabilă, fără sens, nici împlinire. Neputând fi veşnic, de i-ar rămâne omului să aleagă între a fi nemuritor şi muritor, e preferabil în ultimă instanță al doilea termen al alternativei."[2]. Iar Făt-Frumos porneşte, asemenea unui Parcival resemantizat, în căutarea propriului Sfânt Graal, prin aceasta însă infirmând direct şi antinomic avertismentul lui Juma' de Om. Mobilul călătoriei eroului este lipsit de echivoc: „Să-i tai visului poteci / La Netimp şi Preaputere." (VI, p. 106). În acest moment Făt-Frumos intră voluntar în „hăul" profetizat de către Juma' de Om, de acum fiind inerent că unul dintre cei doi trebuie să iasă înfrânt, odată cu propria-i „poveste", netimpul şi timpul neputându-se manifesta concomitent, excluzându-se principial.

În regatul proaspăt intrat sub auspiciile adeptului perfecțiunii „nefireşti" se petrec lucruri străine firii, stranii, care concură înspre o viziune apocaliptică: fructul zemos al cireşelor coapte înainte de vreme revarsă o duhoare insuportabilă, aşadar rodul răscolirii vremii e putred; viermi uriaşi care ies din cireşele în descompunere invadează regatul forțat către ființarea întru o temporalitate etern primăvăratecă, iar cu aceste făpturi ilogice nu pot lupta nici măcar Sfarmă-Piatră şi Strâmbă-Lemne, chemați în acest scop din lumea basmului. Confruntarea cu făpturile lipsite de o configurație structurală certă este derizorie, lipsit de orice urmă de eroism sau de sorți de izbândă.

1 Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*. Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti. Univers enciclopedic, 1998, p. 56.

2 Al. Paleologu, *Du-te vreme, vino vreme!*, ediția citată, p. 13.

„Sfârşitul pământului!"; „... a venit judecata de-apoi!" (VII, p. 96), „Mai ceva ca la Sfânta Carte." (VII, p. 101) exclamă îngroziți supuşii, refugiați din calea „războiului sfârşitului lumii", ce pare a avea forța de a determina extincția existenței şi a acestei lumi. Se întrevăd vagi ecouri din atmosfera *Comediei fantasmelor* a lui Dan Botta. „Ceva de genul muştelor lui Sartre umple existența de scârbă şi oroare."[1]. În aceste condiții Făt-Frumos ia suprema hotărâre de a pleca, împreună cu suita grotescă, înspre cucerirea definitivă a tinereții fără bătrânețe şi a vieții fără de moarte, constatând că jumătățile de măsură, surogatul atemporalității, dăduse rezultate imprevizibile. Demn de remarcat că regele, în drumul său către dobândirea nemuririi, trece acum Valea Seacă, posibilă paralelă antagonică cu descinderea în Valea Plângerii în basm, locație care îi trezise, complementar, dorința de a reveni în lumea muritorilor. Prin plecarea sa ni se sugerează că această lume este mântuită de marasma nemuririi, Juma' de Om oficiind o cununie simbolică a doi supuşi care astfel ar reinstaura ordinea firescului.

În acest context este necesară a fi evidențiată o altă caracteristică a intrigii, specifică poemului dramatic al lui Anania, prin aceasta părând, de asemenea, că autorul se distanțează de datele basmului, dar, în fond, doar accentuându-le prin lumini proiectate din unghiuri inedite. Ileana Cosânzeana are un statut ambiguu, putând fi sora cea mai mică dintre zânele basmului, sau, la fel de bine, putând a nu fi. Cert este că soața lui Făt-Frumos descinde, alături de erou, din celălalt tărâm, în lumea muritorilor, prin aceasta renunțând, de bună voie, la statutul atemporal pe care îl presupune lumea poveştilor. Diferență esențială raportat la subiectul basmului lui Ispirescu, în care zâna rămânea în lumea tinereții fără bătrânețe şi a vieții fără de moarte. Odată trecut pragul, Ileana Cosânzeana este prima care are presentimentul vag sugerat al zădărniciei şi al caducității demersului ambiționat de Făt-Frumos. La chiar hotarul dintre lumi ea încearcă să îl convingă pe erou să renunțe la pretențiile sale absurde şi, în cele din urmă, încearcă timid să sugereze a nu pleca mai departe în nesăbuita călătorie: „Făt-Frumos, şi de-am rămâne?" (II, p. 44). Femeia are înțelepciunea de a renunța la pretenția unei iluzorii veşnicii odată ce părăsise tărâmul basmului şi descinsese în cel al contingentului. Putem specula că Ileana Cosânzeana dovedeşte o mai mare luciditate decât Făt-Frumos, prin aceea că ştiuse, de la bun început, că părăsirea lumii poveştilor şi revenirea în cea a existenței cotidiene presupune renunțarea la nemurire. Femeia acceptase tacit jertfa, pe când

1 *Ibidem*, p. 12.

eroul probează o incapacitate funciară de a se integra în noua lume, pe care o consideră „doar" un alt episod al basmului. Prin acestea poemul dramatic pare a se distanța simțitor de contextul similar al basmului, interpretat astfel de Constantin Noica: „Făt-Frumos înțelesese, cu amintirea trezită în el şi răscolindu-i toată cămara amintirilor, că îi este dată, că trebuie să-i fie dată şi lui o măsură. Într-un fel, o înțeleseseră şi fetele Ființei, lăsându-l să plece. Ele nu aveau cruzimea să-l pedepsească pe alesul lor cu viață veşnică şi cu urâtul ei. Căci este acolo, în lumea ființei, un fel de lume a generalului pur, în care oamenii nu au aşezare."[1]. În opțiunea lui Valeriu Anania, la debutul poemului dramatic doar Ileana Cosânzeana pare a fi înțeles necesitatea limitei şi supliciul presupus de veşnicie pentru un muritor, Făt-Frumos parcurgând un îndelungat traseu al revelației incompatibilității dintre ontologia umană şi cea a „generalului pur". „Amintirea" îl va bântui pe erou după ce parcurge un fascinant traseu al inițierii spirituale, existențiale.

Odată demarat necugetatul proces al instaurării unei eterne primăveri, prin supunerea tărâmului la nefireşti silnicii, Ileana Cosânzeana îl sancționează pe Făt-Frumos, relevându-i eroarea, deşertăciunea şi chiar demonstrându-i că există o altă cale de a învinge destrămarea umanului în temporalitate: „Şir ne-ntrerupt / De zădărnicii e toată / Zdroaba ta pentru-o bucată / De vecie. Dar îmi pare / Că pe timp biruitoare / Eu voi fi: printr-o minune. / Cine-a spus că suntem robii vremii, n-a ştiut ce spune. / De mă bate vânt de toamnă, creşte-n mine-o primăvară / (...) / Dacă vremea-i moartea-nceată, eu sunt vremii născătoare." (V, pp. 83-84). Prin aceasta Valeriu Anania, oferă, programatic sau involuntar, o soluție unui impas sugerat de datele basmului, în opinia lui Noica expresia impasului fiind un îndemn fundamental adresat gândirii de către text: „... poate exista un echilibru perfect între individual şi general - că Făt-Frumos şi fetele Ființei se pot cununa -, dar cununia să nu se petreacă cu-adevărat întru ființă, deoarece aceasta, potrivit modelului ei, mai are nevoie de ceva, să spunem de progenitură, de copii. Îi mai trebuie determinații, şi anume determinații bune, pline, active."[2]. Valeriu Anania are intuiția - sau înțelepciunea - de a introduce tocmai determinațiile bune, active, care lipsesc ființei basmului, şi aceasta nu în lumea generalului, ci a umanului. Dramaturgul face un pas înainte față de întrezărirea unei vagi sugestii a basmului, oferind înfăptuirea, împlinirea unirii dintre individual

1 Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Bucureşti. Humanitas, 1996, pp. 132-133.

2 *Ibidem*, p. 134.

şi general, dintre om şi ființă, surmontarea limitei umane prin accesul la nedeterminare. Proiectarea individualității în lumea generalului se petrece, cum este şi firesc, în această lume, singura propice şi posibilă. Copilul ca soluție de surmontare a extincției individului fusese introdus de către dramaturg încă odată cu poemul dramatic *Miorița* (1966, redactat 1953). Ceea ce cu acel prilej fusese aportul funciar al autorului la reconfigurarea finalului baladei populare, păstrând însă nota de optimism relevată de Eliade, aici nu se dovedeşte suficient. Făt-Frumos, expresie şi frântură a generalului pur, nu înțelege şi nu acceptă că soarta firească a ființării omului în temporalitate este supra-viețuirea prin urmaşi. Prin aceasta autorul nu face însă decât să evidențieze, prin tehnica savant urmărită a contrazicerii evidenței, ceea ce Constantin Noica releva ca funciară înțelepciune a basmului: lumea ființei fără ființare, aşa cum apare în basm. În cazul poemului dramatic, este exprimată explicit dobândirea, de către ființă, a posibilității ființării, odată manifestată renunțarea la abstracția sterilă şi nefirească a generalului pur şi odată înfăptuită reintegrarea în lumea fecundă a existenței. Dar, pentru a rămâne fidel conținutului mitului instaurat de basm, poemul dramatic nu dă curs evidenței.

Valeriu Anania construieşte povestirea în ramă, printr-o sugestie a unei suite de cercuri concentrice ale diegesisului mitic. Pruncul lui Făt-Frumos plânge, nenăscut, în pântecele Cosânzenei, aparent repetând capriciul tatălui. Însă nu există repere certe în acest sens, se prea poate ca totul să fie doar obsesiva sete a protagonistului pentru implementarea visului în real. Oricum Făt-Frumos îi descântă fiului nenăscut promițându-i totul pentru când se va naşte, sumbre sugestii premonitorii umbrind cântul de leagăn: „Rostul firii să-l răstorni." (VI, p. 93). Inerent, tatăl îi promite „... o țară de departe / Unde-i tinerețe / Făr' de bătrânețe, / Şi vieață fără de moarte." (VI, p. 94). Este un moment tragic al poemului, existând posibilitatea ca protagonistul să proiecteze asupra fiului propria poveste, printr-o ineluctabilă lege a fatalității. Deşi eroul ar trebui să fie fericit, pare a avea el însuşi o întrezărire a caducității promisiunii pe care nu se poate abține să nu o facă: „O tristețe de moarte îi umbreşte chipul." (IX, p. 94). Acest episod lasă loc liber speculației şi interpretării exegetice prin care se poate susține că tragismul eroului derivă din aceea că el *ştie*, este *conştient* de rolul ingrat pe care trebuie să îl îndeplinească în istoria poemul dramatic, îşi asumă destinul. Îşi acceptă astfel statutul înțelegând că, deşi lipsită de sorți de izbândă, lupta sa iluzorie pentru tinerețe fără bătrânețe şi viață fără

de moarte pe acest tărâm este strict necesară pentru a menține, a susține şi a perpetua filosofia existențială a mitului basmului. Este, prin acceptarea convenției unei asemenea demers exegetic, punctul culminant al reuşitei de excepție a poemului dramatic al lui Valeriu Anania: interferența dintre diegezele unor texte autonome, intertextualitatea. Desigur, ne asumăm statutul pur speculativ al interpretării.

Partea a doua a efortului protagonistului de a-şi impune iluzoriul capriciu se petrece într-un tărâm nedeterminat al acestei lumi, de acum istoria poemului dramatic căpătând tot mai multe accente de alegorie arborescentă. Juma' de Om macină la o moară (sugestie transparentă a curgerii timpului) şi este înfrânt, temporar, de către Făt-Frumos sosit în fruntea armatei sale, astfel teoretic eludându-se, finalmente, temporalitatea. În poate cele mai originale tablouri ale poemului (prin tehnici nespecifice dramaturgului, în bună măsură adoptate din teatrul absurdului şi al suprarealismului[1]), ni se prezintă consecința „izbânzii". Toți oamenii realizează o bizară involuție, o regresiune către un infantilism tembelizant (pe scenă fiind înlocuiți de către copii, dar copilăria nu mai exprimă condiția inocenței, ci este la rândul ei contaminată de impuritățile obsesive ale adulților): „Vi-s mințile bete." (IX, p. 125), constată însuşi Făt-Frumos. Întreaga lume a încremenit ireal şi morbid: „Tu nu vezi că totu-i senin şi fără grai / Ca o secetă frumoasă de Mai?" (IX, p. 127); „Parcă se făcu lumea pustie..." (IX, p. 128). E o stare ilogică şi aconştientă în care se rostesc vorbe aparent nonsensuri: „Una mina, / Dudumina..." (VIII, p. 122). Par a nu însemna, semnifica, nimic, în ton cu noua lume deconfigurată de Făt-Frumos, sunt scene remarcabile ce teatru al absurdului, chiar dacă unele semnificații se pot releva, programatic sau involuntar, ermetic: „una mina"= „anima nu", viață nu mai este. Printre acestea sunt strecurate şi cuvinte cu înțeles de subtext: „Cauți ce nu-i de găsit." (IX, p. 126) îi spune unul dintre „copii" eroului. Dorința supremă a tuturora, inclusiv a lui Făt-Frumos, molipsit de microbul tembelismului irațional, este o revenire la datele anterioare ale existenței, reintegrarea în cugerea firească a timpului: „Vreau să fiu mare! Vreau să fiu mare!..." (IX, p. 133). Mult anterior în istoria piesei protagonistul afirmase „Neputința de-a te-ntoarce, / Asta-i bătrânețea

1 Valeriu Anania admite, într-un interviu, că în cazul rescrierii poemului dramatic *Du-te vreme, vino vreme!* (1972) s-a depărtat într-o oarecare măsură de duhul clasicismului, lăsându-se influențat de teatrul lui Eugen Ionescu, Adamov şi Samuel Beckett, „... punând pe seama textului o evo-invo-evoluție a limbajului care, până la urmă, revine la echilibru şi armonie..." (*De vorbă cu Ioan Pintea*, în „Steaua", 12/1987, apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediția citată, p. 213).

noastră!..." (II, p. 44), acum dovedindu-i-se exact contrariul. Bătrânețea poate fi asigurată doar de putința eroului de a se întoarce la lumea în care vremea nu este eludată după capricii egolatre. Neputința întoarcerii ar determina stagnarea într-un provizorat indecis şi nesemnificativ.

În acest context apare Dor, personaj metaforic, singurul care putea surmonta impasul întoarcerii. Dor are înfățişarea Omului cu geamuri (o primă sugestie de teatru al absurdului fusese introdusă încă din *Tabloul IV*, prin apariția în scenă a „unuia cu undița" care trece, aparent perfect integrat în datele istoriei, către pescuit, în fapt neavând nici un alt rol decât de a pregăti receptorul operei de artă pentru specificul ultimelor trei tablouri). Dor, printr-o anecdotă cu tâlc, sancționează capriciul protagonistului şi reinstaurează rosturile fireşti. Demonstrația sa face apel deopotrivă la pasul racului, absurd-nefirec înspre înapoi (subtilă paralelă cu mersul înapoi al eroilor, către infantilism), precum şi la utilizarea empirică a lupei şi a ocheanului pentru a proba... relativitatea percepției, faptul că lumea nu este aşa cum pare a fi. Pentru Făt-Frumos sintagma „lumea-i visul sufletului nostru" este un deziderat ideal, dar care transpus în faptă se dovedeşte un lamentabil eşec şi o gravă eroare. Până în acest moment al desfăşurării conflictului dramatic Valeriu Anania a suspendat istoria basmului care îi serveşte ca sursă de inspirație. Plecat către lumea existenței cotidiene protagonistul parcurge un foarte îndelungat traseu al inițierii pentru a-şi însuşi ceea ce eroul din basm înțelesese în Valea Plângerii. De-abia acum Făt-Frumos este cuprins de dor (prezența personajului Dor alături nu este aleatorie) şi exprimă ceea ce eroul din basm simțise în Valea Plângerii: „Vreau acasă!" (IX, p. 139), identificând acest „acasă" cu tărâmul în care viețuieşte bunicul său, Fârtat, Ileana Cosânzeana şi copilul lor. De ce a suspendat autorul istoria basmului îmbogățind-o cu evenimente absolut inedite nu este greu de relevat. Valeriu Anania a dorit să facă o demonstrație cât se poate de elocventă asupra a ceea ce ar însemna ca existența sortită omului să fie substituită de o altă logică, axiologie şi ontologie, străină şi stranie umanului. Ceea ce în basm fusese doar sugerat, în poemul dramatic este puternic augmentat. Dincolo de intenționalitatea salutară autorului, remarcăm că acesta a dispus de mijloace artistice cât se poate de autentice, configurând un remarcabil produs estetic, integrat paradigmei filosofice unice, comune basmului şi poemului dramatic. Sub acest aspect *Du-te vreme, vino vreme!* se situează la antipodul *Stelei zimbrului*, cele două opere fiind contraexemplu una alteia: împlinire vs. eşec estetic.

Ultimul tablou urmărește cu destulă fidelitate datele basmului, suspendarea istoriei acestuia fiind anulată, povestea este reluată exact din momentul în care fusese întreruptă: „Pe locul unde-ar fi fost cândva, foarte demult, grădina şi curţile împărăteşti, ale căror rămăşiţe se mai pot ghici în aşezarea unui sat." (X, p. 141). Făt-Frumos mai află doar satul Fârtăţeşti, ecou al numelui bunicului său, Fârtat, niciunul dintre locuitorii din prezent nemaiavând memoria vremurilor şi a oamenilor de demult, întocmai ca în basm, unde „... ajunse la împărăţia tătâne-său. Aici alţi oameni, alte oraşe, şi cele vechi erau schimbate de nu le mai cunoştea." (p. 12). Acţiunea se desfăşoară sub auspiciile unui pendul enorm, element de suprarealism, iar tabloul este dedicat exclusiv şi explicit timpului, ce se dovedeşte relativ şi incomprehensibil. Un dialog dintre erou şi copiii locului este presărat cu replici ale absurdului, sunt introduse, într-o cvasi-feerie, formulele fizice clasice: „Timpul e distanţa supra viteză. / Viteza e distanţa supra timp. / Distanţa e viteza înmulţită cu timpul." (X, p. 152). Totul conjugă însă înspre edificarea protagonistului asupra caducităţii demersului său prealabil. Întrebând care este timpul „De la Pământ la nesfârşit?" şi „Din clipa de-acum la veşnicie?", copiii îi răspund dezarmant de simplist, dar autentic: „Asta… nu-i. / Nu s-a pomenit.", „Nu se poate socoti. / Asta nu se ştie." (X, p. 152). Oamenii nu pot înţelege - şi nici nu le este dat să înţeleagă - veşnicia. Făt-Frumos constată, cu gust de ironie amară, că atunci „Când începi să nu mai ştii / Eşti vecin cu netimpul." (X, p. 153), ignoranţa în materie de eternitate asigură omului fiinţarea în timp şi supra-vieţuirea dincolo de clipa prezentă. Măsura, cea pe care eroul s-a străduit cu înverşunare să o eludeze, este reperul coercitiv care asigură, paradoxal, surmontarea limitei: „Ce vă pasă? / La voi totu-i cu măsură." (X, p. 155). Acum el însuşi bătrân, decrepit, ajunge la concluzia că sintagma „Du-te-vino, vino-du-te...", este o iluzie deşartă, „... în fapt, se duce numa'…" (X, p. 169). Este o anulare a iluziei veşniciei, pentru om sensul fiind unic: „du-te, vreme…". Rătăcit printre beciurile fostului castel, întocmai ca în basm, bătrânul Făt-Frumos se preface în ţărână. Ultimele cuvinte ale piesei sunt rostite de Juma' de Om, reprezentantul temporalităţii, „ca din astă lume": „A fost odată un fecior de împărat..." (X, p. 171), sugestie a faptului că însăşi povestea tinereţii fără de bătrâneţe şi a vieţii fără de moarte nu poate fi povestită decât *în timp*. Chiar şi enunţarea aspiraţiei iluzorii la starea de atemporalitate nu se poate face decât cu concursul inexorabilei curgeri a existenţei, care va surmonta ea însăşi, prin poveste, limita. Ultimele sunete sunt vibraţiile grave şi neechivoce ale orologiului din turn: „bang!… bang!…" (X, p. 171).

„Nu a fost bine, pentru cugetul şi inima omului, să conceapă Fiinţa drept ceva imuabil şi veşnic. Ar fi mai înţelept să se gândească fiinţa drept o desfăşurare încă, aşa cum ne apare în viziunea românească: drept *devenire* întru fiinţă."[1] afirma Constantin Noica în 1976, referindu-se la un cu totul alt context decât poemul dramatic al lui Valeriu Anania, care însă, într-un consens tacit şi intrinsec, probează aprioric afinităţi de fond cu „rostirea filozofică românească". Dramaturgul oferă expresie artistică tocmai esenţei cugetării filozofice noiciene: „nu este bine" pentru om, este nocivă, pentru ontologia specifică individualului, tentativa de a-şi imagina generalul ca încremenit într-un tipar ce exprimă mai degrabă o *absenţă* prin perfecţiunea sa. O sferă lipsită de imperfecţiuni, eternă astfel, va rămâne distantă şi străină, inexistentă în ultimă instanţă, pentru fiinţarea dinamică şi etern regenerativă prin însăşi caracterul său de instalare în *durată*. Fiinţarea nu presupune stagnare, ci proces continuu, desfăşurare, inepuizabilă devenire, chiar şi *în* destrămare, necesară pentru a fi ulterior posibilă *întru* regenerare. Poemul dramatic oferă expresii artistice întregului complex filosofic sugerat de către basm şi aprofundat de către Noica. Imuabilul şi veşnicul, concepute prin imaginea şi reprezentarea lui Făt-Frumos şi a tinereţii fără bătrâneţe şi a vieţii fără de moarte „nu sunt bine". Ele determină anomalii ale fiinţării, actualizate printr-un ilustrativism al grotescului ridicat la rangul de categorie estetică fundamentală. „Fiinţa ca desfăşurare încă" (ceea ce încearcă în disperare a eluda perfecţiunea nefirească a protagonistului), este o prezenţă intrinsecă, permanentă a istoriei poemului, imposibil de suprimat. În ultimă instanţă devenirea întru fiinţă se instituie ca temă majoră a poemului, prin personaj central prin Juma' de Om, cel care fiinţează în *istorie* înainte de apariţia lui Făt-Frumos şi după dispariţia acestuia. Prin aceasta se sugerează, odată în plus, că „veşnicul şi imuabilul", netimpul înţeles ca atemporalitate, constituie episoade pasagere şi iluzorii ale unei eterne deveniri a fiinţei întru fiinţare în timp.

Al. Piru, expediind analiza textului printr-o lectură vădit superficială, consideră produsul literar incomplet: „Lipseşte nervul dramatic, ca şi fastul feeric, iar acţiunea nu e suficient absorbită în simboluri."[2]. Al. Paleologu, fin interpret al poemului dramatic, extrapolează astfel substratul său

1 Constantin Noica, *Un înţeles românesc al fiinţei*, în „Steaua", an XXVII, nr. 11, noiembrie 1976, p. 50, apud Constantin Noica, *Istoricitate şi eternitate. Repere pentru o istorie a culturii româneşti*. Ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi bibliografie de Mircea Handoca, Capricorn, 1989, p. 47.

2 Al. Piru, *„Poeme cu măşti". „Geneze"*, în „Ramuri", nr. 10, octombrie 1972, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediţia citată, p. 162.

ideativ: „Setea de viață, instinct irepresibil, visceral, primar, al ființei umane muritoare, s-a tradus, detotdeauna, în toate mitologiile, prin reprezentarea ideală, într-un fel sau altul, a nemuririi. Nu a veşniciei, care e inefabilă, ci a nemuririi, adică a perpetuării stării prezente, a rămânerii cu forma şi cu conştiința actuală şi proprie, în starea de individuație. Deşi este un ideal naiv, adică înnăscut (nativus), nemurirea a fost dintotdeauna şi pretutindeni țelul tuturor religiilor, doctrinelor şi terapeuticelor care constituie viața spirituală a omenirii. În accepțiile cele mai elevate e vorba în fond numai de transcenderea prin spirit a precarității ființei; creații sau împliniri existențiale superioare, deci afirmarea unor valori."[1]. Valeriu Anania, cu un rar rafinament spiritual, angajează un dublu exemplu prin *Du-te vreme, vino vreme!*: de precept filosofic, demonstrând caducitatea şi deşertăciunea visului de a deveni nemuritor şi, ca o consecință imediată, acceptarea vremelniciei omului, rostuită cu înțelepciune; de împlinire spirituală şi de asigurare a supra-viețuirii prin creația de valoare, printr-o înfăptuire existențială superioară care, în acest caz, se dovedeşte a fi tocmai deplina valorificare estetică a interdicției, necesare, rezervate omului în funciara sa aspirație către dobândirea nemuririi.

Pe de altă parte se poate reține absența unui liant discret şi hotărâtor între cele două dimensiuni presupuse de produsul artistic al autorului, carență sancționată drastic de către un recenzent altfel foarte doct al poemului dramatic: „Aglomerația simbolurilor devine sufocantă şi încărcătura filosofică, inestetică."[2]. „Inesteticul" reproşat autorului ar trebui însă nuanțat, conform intenționalității subtile urmărite de dramaturg: Valeriu Anania exprimă, cu succes, o categorie aparte a esteticului, şi anume grotescul. Ornamentarea fabuloasă, imagistica excesivă, ilustrativismul sufocant se înscriu în datele categoriale ale grotescului, însă nu ne referim la accepțiune comună a grotescului, aceea de comic exagerat, cu evidente accente vulgare, ci la semnificațiile secunde, anume nenatural, ciudat, bizar, aflat la interferența contrariului, sublimului, dizgrațiosul. Involuntar dramaturgul oferă expresie literară unei accepțiuni picturale sau sculpturale a grotescului, genul de ornamentație ce constă într-o decorație fantastică alcătuită din motive geometrice vegetale, animale şi personaje bizare îmbinate cu arabescuri. Prin acest complex semnificativ-estetic Valeriu Anania oferă o replică de excepție anti-basmului *Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte*, configurând o şocantă pseudo-feerie.

1 Al. Paleologu, *op. cit.*, p. 14.

2 Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, loc. cit.

Steaua zimbrului (1971; 1972)

Steaua zimbrului, poem dramatic redactat între anii 1960-1971[1] (prin urmare avându-şi geneza în anii de recluziune, precum *Meşterul Manole*, şi fiind anterior acestuia, ca proiect), conferă miticului, eresului şi legendei un plan secund, de matcă integratoare şi valorizantă a faptului istoric. Înțelesurile sunt sensibil mai puțin imponderabile şi inefabile, accesibilitatea derivând şi din atestarea documentară a subiectului tratat. Şi tocmai de aici impresia de facilitate a compoziției, de repaus a performanței scriturii. Mai mult ca oriunde altundeva în creația sa literară Valeriu Anania lasă aici impresia unei neputințe funciare de a afla numitorul comun pentru îngemănarea miticului cu realismul istoricist. Dramaturgul ambiționează o frescă de proporții grandioase a constituirii statului moldovean medieval, luându-şi în tentativa sa puncte de reper ce se dovedesc mai degrabă antinomice decât complementare. Pe de o parte reinterpretarea, extrem de personală, a surselor documentare, din dorința de a proiecta începuturile incerte ale moldo-vlahilor într-o dimensiune a exacerbării sincronizării acestora la rosturi social-civilizatoare excesiv augmentate şi astfel profund neconvingătoare sub specia dramei istorice realiste. Pe de altă parte apelul la un extrem de confuz fond mitologic, ce ar ține de un eres colectiv al mentalității magice a unei întregi colectivități umane, altfel profund eterogenă sub specia socialului. „Cultul zimbrului" se dovedeşte a fi o creație poetică pur personală, a autorului, la rândul ei mai puțin convingătoare chiar şi în interiorul propriei paradigme, Valeriu Anania nereuşind să se apropie de demersul configurării altor mitologii subiective, aparținând unor dramaturgi care l-au precedat în acest sens, cum ar fi Lucian Blaga prin aproape întreaga sa dramaturgie, unde un mit al Orbului în *Zamolxe* (1921) sau al lui Iisus-pământul în *Tulburarea apelor* (1923) se susțineau exclusiv – şi strălucit – prin instrumentele discursului literar. Însă poate marea carență a poemului dramatic al lui Anania nu este atât incompatibilitatea între cele două aspecte deja relevate, ci ambiția extrem de hazardată de a explica deopotrivă modalitatea de configurare a unui mit (a se citi legendei) prin reconfigurarea datelor faptului

1 Cf. Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediția citată, I, p. 555. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la această ediție.

istoric, cât şi mecanismele raţionale care au determinat demitizarea altui eres şi introducerea acestuia în datele extrem de precise (delimitate şi limitative) ale faptului istoric. A integra într-un poem dramatic, în fond istoric, chiar dacă având multe înclinaţii către mitic, deopotrivă raţionalul şi iraţionalul, şi mai ales a ambiţiona exprimarea artistică a două procese diametral opuse, naşterea şi suprimarea „metaforei germinale", constituie o sarcină excesivă, autorul trădându-se uneori cu propriile instrumente.

Caracterul poemului dramatic în discuţie ne obligă mai mult ca oriunde altundeva să urmărim subiectul tratat, evidenţiind, într-o formulă cât mai concisă, atât istoria internă a operei literare, cât mai ales aspectele neverosimile prin raportare la zodia autenticităţii şi veridicităţii. Situarea spaţio-temporală este extrem de riguroasă, oferindu-ne opţiuni sigure: *„Iunie 1352, la curtea voevodului Bogdan din Maramureş.*" (I, p. 413). Însă cei care apar primii în scenă sunt copii voevodului, Laţcu şi Muşata, iar intriga închide „in nuce" întreaga problematică a dramei. Stirpea „voievodală" a lui Bogdan nu poate fi perpetuată decât de fiica sa, Muşata, printr-o virtuală căsătorie cu Sas, fiul voevodului Dragoş. Astfel s-ar asigura liniştea şi în Maramureş, s-ar aplana conflictul mocnit dintre două dinastii nobiliare vrăjmaşe, a căror raportare la Curtea suzerană de la Buda este esenţial diferenţiată: Sas e răsfăţatul curţii ungare, unde nimeni nu a auzit de Bogdan, *„un cneaz din Maramureş*" (I, p. 416). Raţiunile strategice ale mezalianţei sunt însă recuzate principial de către Muşata, care nu vrea să renunţe la ideea căsătoriei fondată pe considerente strict sufleteşti. Se reţine din *Tabloul I* intruziunea aspectelor politic şi genetic, la nivel local, dar care vor fi perpetuate şi amplificate către o conjunctură infinit superioară: etnogeneza moldo-vlahilor şi întemeierea voievodatului Moldovei prin descălecaturile succesive ale domnilor Dragoş şi Bogdan.

Tabloul II exprimă, fidel atestărilor documentare, un paradox istoric cu gust de ironie amară: factorul determinant al constituirii Ţării Moldovei aparţine unor raţiuni politice şi militare ale Regatului Ungar. La porunca regelui ungur Ladislau Ludovic, cei doi cneji maramureşeni, Dragoş şi Bogdan, vasali coroanei de la Buda, se unesc în vederea unei virtuale incursiuni la Siret, cu scopul de a stăvili hoardele tătare. Dar de aici intrăm în ficţiunea literară, prin prezentarea unui prisăcar la apa Sucevei, Iţcu, ce înmânează o „carte" (=scrisoare) din partea unui pârcălab de Siret, Şendrea. Se afirmă astfel existenţa în cadrul „societăţii" moldo-vlahe nu doar a unor iscoade statornice în slujba indirectă a regelui ungur, ci chiar a unor autori de răvaşe în limba română! Ne aflăm în 1352, cu 170 de ani înaintea unui

alt celebru spion, Neacşu de la Câmpulung, ce se afla, tot indirect, în slujba aceleiaşi regalităţi ungare, dar pe plaiuri muntene. Speculaţia autorului nu este virtual o eroare istorică, dar rămâne foarte temerară sub aspect filologic, propunând ca potenţial prim autor de scriitură în limba română un pârcălab moldo-vlah de la apa Siretului, când voievodatul nu era încă nici măcar constituit. Putem însă motiva prin observaţia că tocmai aici se regăseşte farmecul ficţiunii literare, în afirmarea unui nostalgic „ce-ar fi dacă ar fi fost să fie astfel"... Şi astfel autorul poate imagina, iar receptorul textului poate accepta (sau nu), printr-o convenţie prestabilită şi funciară „cosmoidului" literar, rosturi sociale bine configurate la apa Siretului, înainte de descălecatul lui Dragoş, într-o vreme şi într-o conjunctură altfel foarte improbabile.

Eşafodajul ficţiunii se prăbuşeşte însă în următoarele tablouri. Regele Ludovic al Ungariei este prezent la apa Siretului în drum spre Lvov (!?), prilej pentru cronicarul său să mediteze trufaş la efemeritatea neamului moldo-vlah: „Din astă însemnare-a mea / Cuprinsă-n falnicul tău nume / Va şti istoria că pe lume / A fost cândva şi-acest popor. / (...) Aşa, ca printr-un nor / De amintire grea, târzie: / A, moldovenii!... Da, se ştie / C-ar fi trecut, cândva, fugar, / Prin somnul regelui ungar." (IV, p. 468). Întreg poemul dramatic al lui Valeriu Anania este infuzat de sentimentul patriotismului ardent faţă de o patrie paradoxal încă doar virtuală. Aspectul este surprins în epocă şi de exegezele de specialitate: „Este o lucrare cu un caracter programatic: glorificarea vitejiei strămoşilor în lupta pentru libertate şi unitate naţională. Asemenea pieselor lui Delavrancea sau Davila, textul lui Anania are calitatea unui act cultural şi propagandistic, pentru patosul cu care reînvie frământata istorie a întemeierii Ţărilor Româneşti."[1]. Discursul dramaturgului este, pe de o parte, explicabil prin prisma experienţelor şi convingerilor personale ale autorului (Valeriu Anania a condus ampla manifestaţie studenţească din Cluj-Napoca în anul 1946, protest făţiş contra revizionismului maghiar), iar pe de altă parte se încadrează perfect în discursul patriotard-naţionalist al epocii în cadrul căreia poemul a fost scris, publicat şi montat pe scenă cu succes de public[2]. Dealtfel autorul revine cu o amplă desfăşurare de procedee ale oratoriei într-un discurs al lui Bogdan din care răzbate transparent starea de spirit a vremurilor care au urmat evenimentului 1968, atât în ceea ce priveşte agresiunea externă, cât şi poziţia statului român

1 Medeea Ionescu, în „Viaţa studenţească", 6 februarie 1974, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediţia citată, I, p. 558.

2 Premiera absolută a piesei: Teatrul Dramatic Baia Mare, 17 noiembrie 1973, regia Marius Popescu; vezi Aug. Cozmuţa, în „Tribuna", 17 ianuarie 1974; Medeea Ionescu, *op. cit.*, pp. 557-558.

în acel context: „Când un popor e slobod şi cuminte / Şi paşnic, cu ce drept îl minte / Cotropitorul că-i aduce pace / Şi slobozenie? Când sămânța face / Minuni în brazdă, cum să-i sec belşugul? / Cu ce drept sabia supune plugul? / Când un popor nu ştie de stăpân / Decât un idol sfânt, de ce să-ngân / Eu idolul cu zaua mea străină? / Când omul îşi petrece la ojină, / De ce să vină ulii nesătui / Să intre-n blidul şi-n mâncarea lui, / Să-i spargă jocu-n țăndări sângerate / Şi doina să i-o spânzure pe cioate?" (IX, p. 533). Un monolog, la fel de amplu, al Muşatei, stă mărturie a mesianismului aceleiaşi paradigme socio-politice: „Când mintea nu mai vede înapoi, / Ci simți aievea cum tresare-n tine / Doar semnul sfânt al vremilor care vine, / Doar cerul sfânt al unui veac de rouă!" (IX, p. 535). Sunt replici care trădează dragostea nestrămutată a autorului pentru neamul căruia şi-a dedicat credința şi înzestrarea literară întreaga viață. Raportat la calitatea autotelică a operei literare, care îşi află valoarea şi finalitatea estetică exclusiv în sine însăşi, prin acest „complex de superioritate" poemul lui Valeriu Anania pare a-şi afla motivații şi finalități externe sieşi, străine chiar şi temei centrale a subiectului abordat.

Opera nu se încadrează în zodia verosimilului prin alte episoade introduse de autor în desfăşurarea intrigii: pârcălabul Şendrea îl pofteşte pe regele Ungariei să onoreze boierimea indeterminatului Târg de Siret prin adăstarea în casele spațioase ale localnicilor; un venetic polon îi oferă aceluiaşi rege, la apa Siretului, o hartă completă de contraspionaj ce reprezintă particularitățile Munteniei şi Moldovei în vederea unei iminente incursiuni de cucerire; dinastia instauratoare a Muşatinilor va fi configurată prin aportul aceleia a Basarabilor munteni, prin persoana prințului renegat Costea, adoptat ad-hoc drept conducător de către flăcăii moldoveni; copiii Muşatei, jucându-se prin Maramureşul acelor vremuri resping, printr-o expresie a protocronismului, credința ivirii lui Moş Crăciun pe coşul casei; Bogdan, îndemnat de fiică şi ginere, Muşata şi Costea, chemat de „elita" moldoveană, îşi abandonează rosturile din Maramureş, pentru cel de-al doilea descălecat etc. etc. etc. Întru totul Valeriu Anania vrea să configureze imaginea unei societăți cu toate rosturile sale bine structurate, expresie vie a civilizației, acolo unde aceasta este imposibil a se fi manifestat astfel. Tentativa în sine a autorului rămâne, în ultimă instanță, profesiunea sa de credință şi instaurează o nouă lume, aceea a istoriei interne, specifice produsului literar în sine, paralel şi ignorând istoria reală. Conştient, putem presupune, de pariul prea riscant al poemului său dramatic, Valeriu Anania oferă unele argumente teoretice (care sună şi a tentativă de disculpare) într-un studiu

altfel foarte doct al anului 1984[1]. În rândurile acestuia autorul pledează pentru superioritatea speciei poemului dramatic, care ar avea un caracter estetic particular: „nu istoria e punctul său de plecare, ci ideea poetică, în care istoria se integrează organic şi pe care e chemată să o slujească."[2].

Al. Piru reuşeşte performanța de a se contrazice pe sine însuşi la distanță de câteva rânduri într-o foarte sumară analiză a textului: „Acțiunea piesei e credibilă în ficțiune, iar eroii posibili."[3], pentru ca în acelaşi context să demonstreze că, în fapt, eroii (Sas, Dragoş, chiar Bogdan) nu respectă verosimilitatea. Ca dramă istorică *Steaua zimbrului* se dovedeşte a fi o încrengătură uşor forțată de intrigi, prezumții şi ideologii eteroclite, după cum o parte a criticii a şi dovedit obiectivitatea de a o fi evidențiat: „... Valeriu Anania fabulează (uneori excesiv) pe marginea datelor de bază, structurale, ale unor mituri sau legende româneşti..."[4]. A se menționa, în acest sens, o opinie bine configurată a exegezei literare, care salută *reuşita* dramaturgului, opinie față de care ne exprimăm unele rezerve: „Ficțiunea şi realitatea, departe de a pune între ele distanțe şi bariere, dimpotrivă, gravitează una înspre cealaltă, îşi împrumută reciproc substanțe, totul într-o caldă, sesizantă şi neprefăcută complementaritate."[5].

Mult mai predispusă exegezelor de profunzime este dimensiunea mitică a poemului dramatic, chiar dacă aceasta pare a ocupa un plan secund. Autorul s-a exprimat în repetate rânduri cu privire la finalitatea discretă pe care a urmărit-o în acest sens prin produsul său literar. Într-un text publicat târziu Valeriu Anania fixează procesul descinderii din mitic în istoric: „Eliade nu subscrie la ipoteza că în vânătoarea lui Dragoş ar fi vorba de o «legendă heraldică»[6] (ipoteză pe care, de altfel, nu o respinge cu argumente, ci pur şi simplu o expediază). Cu toate acestea, marele cadru al gândirii

1 Valeriu Anania, *Dramă istorică şi poezie dramatică*, în „Contemporanul, 3 februarie 1984, reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediția citată.

2 *Ibidem*, p. 130.

3 Al. Piru, *„Poeme cu măşti". „Geneze"*, în „Ramuri", nr. 10, octombrie 1972, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 164.

4 Aurel Bădescu, în „Contemporanul", 25 ianuarie 1974, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, I, p. 558.

5 Ion Zamfirescu, *Steaua Zimbrului*, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, I, p. 405.

6 Cu precizarea că ideea unei „legende heraldice" implicate de tradiția culturală a descălecatului fusese totuşi argumentată mult anterior de către R. Vuia („Legenda lui Dragoş", Anuarul Institutului de Istorie Națională, I, Cluj, 1922, p. 303), deci Valeriu Anania este departe de a fi un inițiator, dovedindu-se astfel că expresia sa artistică este a unei teorii etiologice consacrate (sau cel puțin enunțate) cu mult timp înainte.

eliadeşti impune observaţia că, de fapt, e vorba de un moment în care mitul se întâlneşte cu istoria; mai exact, pragul prin care un popor trece din dimensiunea sa mitică în cea istorică. Aşa s-ar explica de ce vechea legendă e scuturată de elementele ei fabuloase şi repovestită în tonalitate profană, cu o suită de evenimente a căror concreteţe nu mai lasă loc miraculosului. Dacă e să căutăm şi aici o «camuflare» a sacrului în profan, aceasta nu poate fi descoperită decât în jurul semnului heraldic, el (steagul, stindardul, drapelul) fiind până-n zilele noastre un simbol investit cu aura unei anumite sacralităţi (...). Uciderea – atât de realistă – a zimbrului devine mult mai dramatică dacă (...) imaginea sa se strămută din complexitatea arhaică a mitului în simplitatea mai nouă a simbolului."[1]. Practic prin aceste rânduri Valeriu Anania nu face decât o pledoarie pentru conţinutul ideatic prezent în propriul poem dramatic, iar corectura întreprinsă se vrea a fi încadrabilă în datele paradigmei lui Mircea Eliade. Teoria prezentată în studiul respectiv este nuanţată succint într-un altul, unde sugerează vag şi posibilitatea fenomenului revers, al mitizării faptului istoric. „Animalul-călăuză" al lui Eliade (dar şi al experienţei personale) determină apariţia poemului dramatic *Steaua Zimbrului*: „Aici însă – atenţie! – e locul unde mitul se întâlneşte cu istoria. Se întâlnesc şi se confruntă. Mitul face deschiderea, istoria caută să-l învăluie."[2]. Trebuie precizat că în cazul de faţă nu este vorba de mitologie pură, Valeriu Anania complicând paradigma prin îngemănarea mai multor dimensiuni conexe: eresul, miticul, magicul şi legenda.

O primă sugestie anticipativă a procesului „demitizării", mai adecvat a procesului trecerii unui popor din dimensiunea sa mitică în cea istorică, se regăseşte în *Tabloul I*. Într-o convorbire dintre voevodul Dragoş şi fiul său Sas reţinem următoarea replică: „Vrei ţară? Vrei femeie? Cu idolul te luptă / Şi, prăbuşindu-i chipul, te-aşează-n locul lui!" (I, p. 426). Deşi în cazul de faţă voevodul se referea în principal la suprimarea idolului erotic al Muşatei (suprimare ce va fi performată în tabloul următor, „Nu idolul, ci visul mi-ai ucis...", II, p. 440), versurile sunt expresia ideii centrale a poemului, ce va conduce către exprimarea „legendei heraldice", a cărei principală metodă

1 Valeriu Anania, *Mituri româneşti în viziunea lui Mircea Eliade*. Text destinat revistei „Caiete critice", în vol. Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediţia citată, p. 113.

2 Valeriu Anania, *Mitologia românească*, în „Revista de istorie şi teorie literară", 1-2/1987. Răspuns la ancheta publicaţiei, apud Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*, ediţia citată, p. 122.

de instaurare va fi întocmai sublimarea idolului totemic, iraţional, într-un simbol oficial, stema statului, care preia astfel aura de sacralitate. Introducerea propriu-zisă a straniei entităţi magice se petrece în *Tabloul II*. Steaua zimbrului, astru tutelar al moldo-vlahilor, cu simbolistica aparţinând substratului păgân de credinţe ancestrale, îndeplineşte o funcţie apotropaică şi de consacrare a umanului, constituind o realitate transcendentă ce asigură fiinţarea neamului moldo-vlah. Steaua zimbrului este „călăuză prin bejenii", aşadar punct de reper al ontologiei colective. Însă valenţele sale fundamentale se dovedesc a fi acelea de dimensionare, în infinitul celest, a totemului moldo-vlahilor, Zimbrul, şi prin aceasta asigurarea întregii colectivităţi de „mersul bun al zodiei" sale: „... Moldovenii / Cât o ştiu pe boltă, ştiu / Că şi Zimbru-i drept şi viu." (II, p. 435), prin vieţuirea (şi supra-vieţuirea) zimbrului şi neamul fiind ocrotit şi consacrat de ontic. În ceea ce-l priveşte pe Zimbru, acesta este în mod cert totemul moldovenilor, mentalul şi imaginarul colectiv acordându-i un statut complex, al permanentizării primordialităţii arhetipale, al îmbinării unor caracteristici sacre, capabil fiind să performeze miracole magice, un pseudo-deus al credinţelor confuze, animiste, totemice, panteiste: „Cel din urmă-n neamul lui, / Dar mergând cu spiţa mumii / Până-n tainiţele lumii. / Zimbrul însă marele / Nu-i ca toate fiarele / Ci, ca omul zodier, / Steaua lui şi-o are-n cer, / Stea cu slove şi peceţi / Peste drumuri, peste vieţi, / Şi pe sate, şi pe stâni, / Şi pe greii munţi bătrâni. / Mergi cuvânt, răsai cuvânt!, / Cer e Zimbrul şi pământ." (II, p. 436) etc. Ultima sintagmă sugerează că Zimbrul îngemănează concomitent atributele ambelor dimensiuni ale fiinţării, ale uranicului şi htonicului, ale sacrului şi profanului, ale divinităţii şi umanului, într-o coincidenţă a complementarităţii integratoare şi mântuitoare, asigurând mersul bun al zodiilor cereşti pentru poporul moldovean: „Paşte Zimbrul şi veghează, / Viaţa noastră-i veşnic trează," (I, p. 436). Aceasta se vrea a fi, în opinia dramaturgului Valeriu Anania, expresia cultului iraţional, mai degrabă magic decât mitic, ce ar fi caracterizat religia şi implicit metafizica ab origine a neamului încă nesincronizat istoriei. Ar fi „metafora germinală" care ulterior a dat naştere mitului. Indiscutabil cea mai fantezistă exercitare a imaginarului asupra unor virtuale credinţe, ideea aparţinând exclusiv autorului, neputând a se argumenta prin alte asocieri probative, cum era cazul mitului Orbului sau cel al lui Iisus-pământul în piesele lui Blaga. În sine o temerară, mult prea temerară viziune poetică.

Tabloul III afirmă expresiv viaţa organică a neamului valah: „Cetatea noastră: codru şi hăţiş." (III, p. 443). Despre selecţia organică a vorbit şi

Lucian Blaga atunci când încerca să exprime miracolul permanentizării noastre ca popor prin boicotarea istoriei cauzale şi obiective[1]. Tocmai sentimentul organicului pare a le fi fost suprimat moldo-vlahilor după ce Zimbrul le va fi ucis de Sas şi Dragoş. Voievodul Dragoş ucide Zimbrul din raţiuni aparent pur cinegetice, dar explicaţia ţine de o esenţă a fundamentelor socio-politice: voievodul trebuia să ucidă idolul iraţional al moldo-vlahilor, cu întreaga sa semnificaţie spirituală, pentru a i se substitui la modul raţional şi a ctitori la modul concret, instituţional, un voievodat medieval. Practic putem afirma că ne aflăm în faţa unui caz de pseudomorfoză a etnicului valah, fenomen explicat de Nichifor Crainic prin „... captarea unui suflet primitiv în formele străine ale unei culturi înaintate."[2]. Ritualul uciderii totemului s-ar traduce printr-o „operă de falsificare", captarea fondului mitic autohton în formele unei culturi străine, demitizarea profesată de Dragoş ar fi o integrare în datele civilizaţiei europeane „avant la lettre". Dispariţia Zimbrului proiectează colectivitatea într-o caducitate a existenţei prin lipsa reperului ontologic fundamental: „Am murit şi noi... / (Rătăcită:) Ce mai suntem noi?... Ce?... Strigoi / Ai stihiilor..." (III, p. 455); „Dar Zimbrul a murit, măria-ta" / Minune nu-i să se mai poată face!" (III, p. 463); „Când moare Zimbrul, nimeni nu-i în fire." (V, p. 477). Valeriu Anania astfel exprimă dispariţia unui mit, mai degrabă a unui eres primitiv, dar mobilul poemului său este acela de a surprinde transformarea mitului în istorie. Anticipativ şi alegoric fenomenul este sugerat timpuriu: „E-o vorbă prin ţinuturi basarabe, / Dar nu la noi..., o vorbă din vechime: / Când piere-o stea pe cer, nu ştie nime' / Dac-a pierit şi pământeanul ei, / Ori i s-a nins pe frunte..." (V, p. 477). Steaua zimbrului, deşi acum absentă de pe boltă, străluceşte pentru moldoveni şi pentru Muşata, fiica lui Bogdan, pe fruntea capului trofeu. Muşata oferă stema ţării: „... steagul Moldovei, capul de zimbru şi steaua, lucrat în fir de aur pe câmp roşu. La vederea lui, norodul cade-n genunchi." (X, p. 555). Moldo-vlahii intră astfel în istorie.

„Legenda heraldică" imaginată, în fond, destul de pueril, de Valeriu Anania, se înscrie în mai ampla sa preocupare de a releva, prin expresia artistică, rădăcinile iraţionale ale „mărimilor constante" ale mitologiei naţionale. Ceea ce dăunează în bună măsură în toate poemele sale dramatice, dar îndeosebi în cazul celui de faţă, este explicaţia perfect raţională pe care o prezintă, eludând întru totul atmosfera de mister. Dealtfel în drama sa istorică se poate afirma că demitizarea era inerentă, dacă nu programatică, datorită infuzării cu circumstanţe şi contexte prozaice, explicite. Involuntar autorul demitizează sec tocmai unde se poate presupune că urmărea supradimensionarea pe o panoplie a istoriei timpurii, a originilor incerte.

Însă este prezent şi reversul, din confruntarea mitului cu istoria acordându-i-se supremaţie şi primei instanţe. Voevodul Dragoş şi fiul său Sas rătăcesc drumul în incursiunea lor militară dinspre Maramureş către Moldova şi, pentru a ieşi la liman, urmăresc Zimbrul ce le ieşise în cale[1]: „Ne rătăcisem drumul, şi zarea se-ncurcase / Prin negura pădurii. Sub cerul mut, rămase / Pământul să ne-ndrume. O urmă grea de fiară / Ne răsări-nainte. Sălbăticiune rară, / Şi parc-o mai văzusem, şi parcă n-o ştiam. / Aşa ne duse urma... Cu cât o alergam, / Cu-atât ştiam mai bine, încotro vei / Coti cu ea, e lumea. La albia Moldovei / Când ajunserăm, iată, păscând într-o vâlcea / Văzurăm fiara însăşi..." (V, p. 479). „Este vorba desigur despre «vânătoare rituală», căci urmărirea zimbrului are ca rezultat descoperirea unei ţări necunoscute şi în cele din urmă întemeierea unui stat."[2]. Banalul episod cu finalităţi cinegetice ascunde aşadar o semnificaţie a repetării unui ritual arhetipal, urmărirea urmei „animalului călăuză", care va îndruma omul către descoperirea unei noi lumi, relevându-i-se astfel o nouă dimensiune a fiinţării pe care o va lua în posesie, instaurând o nouă ordine în tărâmul adeseori primordial, pur, primar: „... *animalul* (i. e. forţa religioasă pe care o incarnează) *este cel care descoperă soluţia unei situaţii aparent fără ieşire*, el este cel care operează ruptura într-o lume închisă şi deci face posibilă trecerea la un mod de existenţă superior."[3]. Mircea Eliade a comentat credinţa,

1 Vezi şi Lucian Bâgiu, *„Selecţia organică" între succedaneu şi substrucţie a istoriei*, în „Discobolul", Anul VI, Nr. 64-65-66 (71-72-73), aprilie–mai–iunie 2003, pp. 1-8.

2 Nichifor Crainic, *Parsifal*, în vol. *Puncte cardinale în haos*, ediţie îngrijită şi note de Magda şi Petru Ursache, prefaţa de Petru Ursache, Iaşi. Editura Timpul, 1996, p. 72.

1 O primă atestare a experienţei personale de care se leagă geneza acestui aspect al poemului dramatic se regăseşte într-un text al anului 1971, unde autorul evocă rătăcirea sa în munţi, în tinereţe, la vreme de iarnă şi ieşirea la liman urmărind paşii imprimaţi în zăpadă ai unui lup: „Urmărirea fiarei-călăuză, spun mitologii, te poate duce la descoperirea unui loc necunoscut, care, la rândul său, poate deveni un oraş sau o ţară. Fiara mea nu mă dusese decât la fântâna Bărbăteştilor. Dar poate că, mai la adânc, ea m-a purtat spre un alt tărâm, necunoscut, al vieţii ce era să-mi mai fie. *Steaua Zimbrului*, răsărită ceva mai târziu, implică şi ceea ce se cheamă o experienţă." (Valeriu Anania, *Urma năzdrăvană*, în „Noi", Detroit, nr. 9, februarie 1971, apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediţia citată, p. 128).

2 Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religie şi folclorul Daciei şi Europei Orientale.* Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti. Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980, p. 140.

3 *Ibidem*, p. 164.

de regăsit în mitologia sau folclorul multor popoare (se insistă, printr-o amplă comparație, asupra variantei huno-ungare), românii nefăcând excepție. La rândul lor aceștia mitizează o întâmplare cotidiană (poate chiar imaginată în vederea mitizării), proiectându-şi astfel începuturile istorice într-o dimensiune supraumană, magică, infuzată de tiparele ritualice ale sacrului, ce surmontează durata instalându-se într-o dimensiune a unui illo tempore revigorat. Şi în poemul lui Valeriu Anania este surprins fenomenul. Decrepitului şi abulicului „domn" Dragoş i se recită, după ani, de către o fiică a pământului, un „cânt fierbinte" care a pătruns în mentalul colectiv: „Nestemată fiară, / Fiară codrioară, / Soi de viță rară, / Fiară năzdrăvană / Ține-ntr-o poiană. / Lumile sub geană. / Iată mări iată, / Dragoş mi se-arată. / (...) / Buzna-i dau mistreții / În zborul săgeții, / Urşii i se roagă / Să-i țintească-n ghioagă, / Zimbrul cel cumplit..." (VII, pp. 513-515). Desigur procesul mitizării faptului istoric, prin expresia legendei, este mai verosimil, în poemul lui Anania, decât demitizarea eresului irațional, deşi se insistă mult mai puțin asupra sa. Şi aceasta întrucât se înscrie într-o tradiție certă[1], doar resuscitată de dramaturg, în țesătura difuză a propriei perspective asupra legendei descălecatului moldo-vlah.

Parte a caracterului specific al poemului îl constituie formulările cu inflexiuni ce amintesc cert de limbajul popular, de oralitatea înțelepciunii țărăneşti. „Băiete! Intri-n viață cu zurbă şi năvală, / Dar viața nu-i doar pinten, mai este şi zăbală." (I, p. 419); „Greu să citeşti în stele în timp ce calci în blide!" (I, p. 420); „Cătând mereu la țintă, fă-ți pasul să-ndrăznească / Pe calea cea din mijloc, că-i cale-mpărătească! / Eşti şoim?: nu-ți face curte de vrăbii împrejur, / Dar nici nu-ți pune cuibul alături de vultur! / (...) / Când prețu-i după lege şi cumperi cu bani buni, / Fă semănatul ziua, şi noaptea să aduni; / Dar când desfăşuri fapte pe-alăturea de legi, / Fă semănatul noaptea, şi ziua să culegi!" (I, pp. 425-426); „Nu, nu moare / Un adevăr când martorii-i sunt vii." (V, p. 477); „Nu tot sfârşitu-i grabnic să-ntreacă ce-a-nceput." (V, p. 478); „Măria-ta, nu ştii / Că idolii pe care-i ucizi sunt tot mai vii? / Vrei să dobori un idol?: nu da ca un mişel, / Ci cată de luceşte

1 Tradiție instaurată de cronici rămase în general anonime: *Letopisețul* de la Bistrița, Cronica sârbo-moldavă de la Neamț, Cronica moldo-polonă, *Cronica anonimă* etc. Vezi Ioan Bogdan, *Cronice inedite atingătoare la istoria Românilor. Adunate şi publicate cu traduceri şi adnotațiuni* (Bucureşti, 1895), pp. 49, 100; Ioan Bogdan, *Vechile cronici moldoveneşti până la Ureche*, p. 223, p. 237-238. Textele reproduse de Gheorghe Brătianu, *Tradiția istorică despre întemeierea Statelor Româneşti* (Bucureşti, 1945), pp. 247-248. Textele referitoare la descălecatul voievodului Dragoş reproduse de Mircea Eliade în *op. cit.*, pp. 137-140.

mai volnic decât el," (V, p. 480); „În pârga crudă-a jocului zglobiu / Se coace roada judecății drepte." (IX, p. 532) etc. Este dealtfel o trăsătură specifică a dramaturgiei lui Valeriu Anania aceea de a introduce, constant, maxime şi aforisme ce urmăresc exprimarea unor valori umane perene. Întrebarea care planează sumbru asupra unui astfel de procedeu este în ce măsură intruziunea eticului în estetic dăunează asupra calității artistice. Excesul în a face uz de expresia anumitor teze morale este, din nefericire, de asemenea specific operei dramatice a lui Anania, uneori oferind impresia stânjenitoare de a asista la lecturarea versificată a unor sentințe moralizatoare, dincolo de talentul incontestabil de a asigura fluiditatea unei asemenea ample versificări.

Un ultim aspect sensibil al poemului în discuție îl constituie situarea sa într-o paradigmă a descendenței diacronice, a surselor şi a influențelor utilizate, asimilate şi integrate, a modelelor urmate involuntar sau... pastişate cu seninătate. Acestea sunt într-atât de evidente încât chiar foarte binevoitorul exeget Ion Zamfirescu nu a putut să nu le semnaleze, grăbindu-se însă a menționa că este irelevant dacă Valeriu Anania le-a utilizat programatic sau spontan, deoarece: „Putem vedea în acestea o formă de solidarizare naturală cu valori intrate în firea simțirii şi judecății noastre ca popor; (...) nu mai puțin avem şi o impresie de sinteză românească, urcând de la formele arhetipale ale simțirii şi vorbirii locale până la cristalizări moderne de istorie şi cultură."[1]... Să urmărim însă exemplificările, grăitoare în bună măsură prin ele însele. Întâlnim astfel reflexe şi metrică de baladă populară: „Paşte Zimbrul şi veghează, / Viața noastră-i veşnic trează, / Umblă Zimbrul pe coclaur, / Noi durăm prin vremi de aur," (II, p. 436).

Eminescu, cel de la ale cărui proprii încercări dramatice (drama neterminată *Bogdan Dragoş*) este posibil a se revendica Anania, revine obsedant în rândurile poemului, fiind o prezență mai mult decât integratoare, uneori părând că asistăm la o relecturare a operei sale, fie că ne referim la configurarea unor ample tablouri epice de luptă („... Toată oastea se prăvale / Fulgerându-i de năprasnă, dintr-o parte, din cealaltă, / Iar din urmă, pedestrimea care stă la pândă, saltă, / Şi păleşte cu baltagul rămăşițele căzute / De pe cai în vremea luptei. La nevoie, pot s-ajute...", III, p. 460), la specificitatea lirismului meditativ-filosofic („Dar de astăzi, niciodată a mă-ntoarce nu mai pot...", X, p. 552), sau de simplă tehnică a prozodiei („... Că aripi negre stau ascunse-n tine, / Că mort e brațul care vrea s-alinte, /

1 Ion Zamfirescu, *op. cit.*, p. 409.

Că minte ochiul, şi suflarea minte...", II, p. 439. În contextul acestui ultim exemplu asistăm şi la o descindere în scenă a unei false Năluci, episod involuntar ilar, palidă replică a *Luceafărului* eminescian sau a celebrului spirit shakespearian din *Hamlet*). Tehnica retoricii savante se pierde frecvent în indeterminarea comună a paşoptismului, amintind laolaltă de Alecsandri, Bolintineanu, Alexandrescu sau chiar Eminescu: „Neam valah, fiu al veciei, cum de nu te pot culege / Din morminte revărsate, să te caţeri pe toiege, / Şi crescând aşa prin moarte, viu ca-n vremile de-apoi, / Să te-nvolburi azi cu mine pe cărări de drumuri noi? / Neam valah, norod al Tainei, adunat aici în miez, / Mă cuminec azi cu tine ca prin tine să viez!" (X, p. 549); „Eu, Bogdan de Maramureş, prin puterea lui Hristos / Zdrobitor a toată vrajba şi-mpilarea, las prinos...." (X, p. 549); „Argay, mergi la crai şi spune-i că aceasta mi-i moşia! / (...) / Spune-i craiului: norodul ce-mi stă astăzi la picioare / Slobod s-a născut, şi slobod a crescut, şi va să zboare / (...) / Spune-i că ni-i dragă pacea, câtă vreme ne-o da pace; / Dar să nu stârnească-n clopot norul greu, în care zace..." (X, pp. 551-552). Din păcate asemenea versificări nu dovedesc nimic pozitiv, eventualul omagiu de subtext adus înaintaşilor realizându-se prin expresia lipsită de altfel de valoare literară. Nici în acest poem dramatic nu lipseşte ecoul cert din lirica magistrului Arghezi. Prinţul Costea, prefăcându-se mort vreme de ani buni, din raţiuni politice, în momentul în care poate să abandoneze travestiul şi traiul incognito pentru a reveni alături de familie se adresează astfel odraslelor: „Puii mei!... Copiii mei! / (...) / A fost un joc nebun / Pe care tata l-a jucat cu voi," (IX, p. 531). „Jocul de-a moartea" este o banală reiterare, lipsită de gravitate şi de profunzime, a jocului *De-a v-aţi ascuns...* al tatălui arghezian: „Puii mei, bobocii mei, copiii mei! / Aşa este jocul. / Îl joci în doi, în trei. / Îl joci în câte câţi vrei. / Arde-l-ar focul!"[1].

Desigur nu puteau fi absenţi reprezentanţii prin definiţie ai dramei istorice în versuri. Al. Davila şi a sa piesă *Vlaicu Vodă* (1902) sunt identificabili prin modalitatea de invocare a gliei străbune: „Aici, Muşato, mii de oseminte / Mă cheamă şi mă vor şi mă supun. / În tot copacul creşte un străbun / Şi-n brazda mea rodeşte neamu-ntreg." (IX, p. 534). Iar Delavrancea, cu *Apus de soare*, pare că revine prin vorbele de recunoştinţă pentru oştenii căzuţi în luptă: „... Am biruit, / Dar cu câte jertfe, doamne! Că pierdui în bătălie, /

1 Tudor Arghezi, *De-a v-aţi ascuns...*, apud Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, versuri. Prefaţă de Liviu Papadima, antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi şi Traian Radu, Bucureşti. Editura Minerva, 1990, p. 103.

Doamne, mi-l pierdui pe Ceaur, şi-i pierdui pe Dan, pe Lie, / Şi pe Dragnea, şi pe Boldur, şi pe Voinea, şi pe Vlad, / Toţi din floarea călărimii... zeci şi sute... şi-alţii cad / Fugărind pe Nistru hoarda..." (VI, pp. 487-488). Însă chiar anii editării dramelor amintite probează o stare de fapt edificatorie: poemul dramatic al lui Valeriu Anania, publicat în 1971, este prizonierul unei etape demult depăşite a evoluţiei dramaturgiei româneşti. Mai mult decât atât, dramaturgul nu aduce nimic nou în interiorul speciei pe care o exemplifică în afara timpului ei: „Autorul nu-şi propune nici cu această piesă să spargă tiparul pieselor noastre istorice în versuri. Când face însă câte o fisură în zid, izbuteşte."[1]. „Fisurile în zid" sunt însă stinghere în monolitul unei opere de artă ce se recomandă, în ultimă instanţă, doar ca variaţie pe temă fixă.

Mitul Zburătorului este singurul care se dovedeşte a avea o amprentă de originalitate, o prelucrare proprie lui Anania, într-adevăr de o rară ţinută estetică, păstrând, în acelaşi timp, fondul semnificativ clasic, al lui Heliade: „I-am spus odată mamei că mă doare / Ceva prin suflet, cald, ca o dogoare / Nelămurită, ca un vânt pustiu, / Ca un suspin de mugure târziu. / - De unde, mamă, vine-atâta dor?... / Răspuns-a mama: - De la Zburător. / Trecut-a Zburătorul peste casă. / Şi cum adie, noaptea, el îţi lasă / Pe inimă un scump şi dulce chin / Ca într-un lan cu spicul nedeplin / Şi plin de aşteptare... / (...) / ... Mamă bună, / Când vine Zburătorul? – Când e lună / Şi viaţa lumii tremură pe cer. / Îmi simt, măicuţă, sufletul stingher / Precum în câmp un lujer de sulfină. / Dac'am să mor, aşteaptă-l, o să vină, / Mi-a spus măicuţa; azi ţi se ascunde, / Dar va veni, de unde, de neunde, / Frumos la chip şi bărbătesc la faptă; / Tu fii cuminte, crede şi aşteaptă!..." (I, p. 424). Din nefericire asemenea episoade ce probează o exemplară ţinută lirică se regăsesc în vecinătatea unor carenţe răsunătoare ale versificaţiei, inexplicabile în cazul unui dramaturg ce obişnuise a-şi impune poemele dramatice „... îndeosebi datorită bogăţiei, culorii şi frumuseţii limbii în care e scris, inspiratelor cadenţe şi curgeri ale versurilor, datorită, în genere, ţinutei sale literare."[2]: „Ne-o fi datul să ne batem numai noi. / (...) / În luptă ar fi patru contra doi." (III, p. 458), sau „Vin tătarii! / (Liniştită:) Ieri mi-am adăpat măgarii..." (I, p. 461). Forţarea rimei este evidentă, în aceste cazuri.

Valeriu Anania a ambiţionat foarte mult cu poemul dramatic în discuţie, poate însă prea mult: „Acest fond istoric este cuprins şi orchestrat printr-

1 Stelian Vasilescu, *Steaua Zimbrului*, în „România literară", XX, 13 decembrie 1973, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, I, p. 556.

2 Aurel Bădescu, *op. cit.*, p. 558.

o amplă partitură poetică, în ale cărei registre se întâlnesc, unificându-se: fosforescență folclorică, colorituri de cronică, sonorități liturgice, sublimări culte."[1]. Se întâlnesc, dar impresia de fond este aceea că nu se prea unifică. Ceea ce fusese reproșat *Meșterului Manole* ca element care impietează asupra saltului calitativ al poemului către statutul de capodoperă, anume absența „pietrei unghiulare", a „cheii de boltă", a acelei viziuni integratoare a prea multor dimensiuni ale produsului literar, se constată a fi acum elementul a cărui lipsă acută proiectează eșafodajul periculos de aproape de zonele limitrofe ale literaturii de rang secund.

Greul pământului (1982)

Redactată între anii 1954-1981[2], piesa înregistrează, pe de o parte, abandonarea speciei literare familiare autorului, poemul dramatic, iar, pe de altă parte, continuitatea, întrucât Valeriu Anania propune o nouă dramă istorică. Subtitlul acesteia, *mit valah în devenire*, este relevant pentru opțiunea categorică și programată a dramaturgului de a surprinde modalitatea de configurarea a unui mit, liant care asigură numitorul comun, viziunea integratoare a întregii sale pentalogii. Pe de altă parte, dificultățile nesurmontate în cazul dramei istorice anterioare, *Steaua zimbrului* (1971), sunt reluate într-o nouă tentativă de a conferi o expresie artistică autentică întâlnirii într-un spațiu comun a două dimensiuni cu naturi specifice: istoria și mitul. Valeriu Anania își asumă o dată în plus dificila tentativă de a exprima, la nivel artistic, frânturi din esențele originarului etnic, transgresând dimensiunea istoriei, adesea rigidă prin informații exhaustive, către cea a mitului, cu siguranță mai inexactă obiectiv, dar poate mai apropiată spiritului uman când se exprimă un fapt cert, dar greu explicabil după formule axiomatice. Tocmai de aceea timpul „istoriei" dramei este unul „posibil": 1197-1207, interval în care, la sud de Istru (Dunăre), vlahii au căutat a-și rostui așezăminte obștești autonome, ridicate

1 Ion Zamfirescu, *op. cit.*, pp. 405-406.

2 Cf. Valeriu Anania, *Greul pământului.* Mit valah în devenire, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, ediția citată, II, p. 288. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face la această - unică - ediție a piesei.

la pretenția de regat independent. Țaratul vlaho-bulgar al Asăneștilor se recomandă ca o formațiune statală extrem de curajoasă, dar sortită efemerului, întrucât depășea condiția unui neam care a „... *intrat în istorie prea devreme*." (IV, p. 243), laitmotiv al piesei.

Drama *Greul pământului* este așadar prima piesă (publicată) a autorului care abandonează versurile, fără a renunța cu totul la lirismul intrinsec al unui „diegesis" învăluit într-o atmosferă nebuloasă, mistică, de eres popular. Concret personajele sunt figuri identificabile sau plauzibile ale secolelor XII-XIII, întreaga fabulă gravitând în jurul unui episod al istoriei Imperiului Bizantin, imperiu aflat într-o dureroasă disoluție sub loviturile cele mai diverse. Pe acest palier, al reconstituirii atmosferei de epocă, *Greul pământului* aduce un plus de verosimilitate față de tentativa din *Steaua zimbrului*. Astfel ne sunt prezentați, ca personaje credibile, autentice, „vii", bazileul Isac, împăratul Bizanțului, fiul acestuia, cezarul Alexie, precum și fratele împăratului, Alexie al III-lea Anghel. În familia imperială, de origini negustorești, sunt relevate sugestii ale decăderii morale: bazileul Isac s-a căsătorit, din rațiuni politice, cu fiica de nici zece ani a regelui hunilor, Bela. Războaie haotice și fără de sfârșit purtate de Anghel și de ginerele său Comnen cu diverși vrăjmași, Saladin, Kilidj, turcii, frâncii, normanzii nu duc la victorii, ci la restrângerea Imperiului. Iar în hotarele acestuia se răscoală vlahii și bulgarii, conduși de Asan și Petru. Anghel preia tronul prin forță, orbindu-și fratele, dar nu poate face față unei noi amenințări: cavalerii occidentali care, porniți în cruciadă din Veneția, pe datorie, vor poposi în Constantinopole, pe care-l vor spolia de toate frumusețile, inclusiv caii de bronz ai Hipodromului vor fi transportați în vârful bazilicii Sfântu Marcu din Veneția. Noul rege al Bizanțului devine Balduin, un flamand, iar în Agya Sofia va celebra slujbe Morosini, trimisul Papei... „Din vechiul Bizanț nu ne-au mai rămas decât vorbele, iar vorbele zboară ca-ntr-o desfrunzire. Cine le mai crede?..." (I, pp. 194-195) afirmă însuși bazileul Isac, iar Ioniță va sintetiza starea de degradare acută a gloriosului imperiu: „Bizanțul nu mai e vrednic de sine însuși." (IV, p. 246). La un moment dat apare Irina, fiica lui Isac și soția lui Filip de Șvabia, pretendent la tronul Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, în urma morții lui Henric al IV-lea, căutând sprijin la Bizanț și nu la Roma, căci nu recunoștea supremația Papei... Proiectarea intrigii pe o canava de amplitudine monumentală se poate deduce și din titlul pe care și-l arogă Irina, în fond un personaj fără semnificație deosebită: „... principesă de Șvabia și noră a lui Frederic Barbarosa și cumnată a lui

Henric al şaselea." (III, p. 222), urmărind să devină ea însăşi împărăteasă... Dramaturgul reiterează tentația grandiosului, dar, în acest caz, modalitatea sa de a creiona atmosfera specifică Bizanțului se recomandă ca o reuşită notabilă, îndeosebi tehnica dialogului subversiv, cu sugestii hâtre, de subtext, captând atenția receptorului. Prin acest aspect istoric (e drept, secundar) al subiectului dramei, piesa lui Valeriu Anania îşi asigură un loc inedit (dar nu singular) în istoria dramaturgiei române, anterior înregistrându-se foarte puține tentative care să se fi referit la acelaşi epos. Indiscutabil însă Valeriu Anania va fi avut sentimentul situării în descendența pieselor de relativ aceeaşi factură ale lui Ion Luca, pe care dealtfel le-a şi comentat apreciativ în repetate rânduri[1].

Am releva, în contextul amintit al tehnicii dialogului, rolul Stâlpnicului. Acesta pare a fi un substitut al corului antifonic al tragediilor antice, reluând sau anticipând, într-un discurs criptat în formule liturgice, sensul acțiunilor sau al declarațiilor personajelor dramei. În momentul în care Imperiul Bizantin pare a intra în colaps, Stâlpnicul psalmodiază, „absent" din desfăşurarea conflictului dramatic, suspendat „deasupra" protagoniştilor: „Intrat-au neamurile în moştenirea ta, locaşurile tale le-au pângărit, cetățile tale făcutule-au ruini. Pus-au stârvurile alor tăi mâncare păsărilor cerului, trupurile celor viteji ai tăi, fiarelor pământului. Ca apa vărsatu-s-a sângele lor în preajma cetăților şi nu este cine să-i îngroape. Făcutu-ne-am ocară vecinilor noştri, batjocură şi râs celor dimprejurul nostru." (I, p. 191). Exact acelaşi „cântec de prohod" va fi rostit, într-o simetrie calculată, de schimnicul Vasilie Zavorâtul, în contextul în care Țaratul vlaho-bulgar se află în iminența destrămării (II, p. 202). Stâlpnicul reia, în fond, pasaje ale psalmilor biblici, parafrazarea mergând până la o cavsi-sinonimie: „Dumnezeule, intrat-au neamurile în moştenirea Ta, pângărit-au locaşul Tău cel sfânt, făcut-au din Ierusalim ruină. / Pus-au cadavrele robilor Tăi mâncare păsărilor cerului, trupurile celor cuvioşi alor Tăi, fiarelor pământului. / Vărsat-au sângele lor ca apa împrejurul Ierusalimului şi nu era cine să-i îngroape. / Făcutu-ne-am ocară vecinilor noştri, batjocură şi râs celor dinmprejurul nostru."

1 Vezi Valeriu Anania, *Câte ceva despre Ion Luca* (în „Îndrumător bisericesc", Episcopia Romanului şi Huşilor, 1986, apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, ediția citată, p. 104), în care autorul se concentrează pe relația dintre dramaturgul Ion Luca şi spiritul ortodox-bizantin, relevând conținutul a două dintre piesele acestuia, *Femeia Cezarului* şi *Năframa iubitei*.

(*Psalmul 78*, *Al lui Asaf*, 1-4)[1]. Prezență relativ constantă, Stâlpnicul asigură o coerență a viziunii şi a atmosferei de mister medieval pe care o presupune, într-o anume măsură, piesa lui Anania.

În istoria încărcată de evenimente de anvergură europeană, adesea contradictorii, ilogice şi meschine, îşi face apariția un necunoscut, Ioniță. Originea sa e incertă, grăjdar în Bizanț, dar prieten cu cezarul Alexie, având experiența unei călătorii în Cartagina unde susține a-i fi slujit lui Hanno, proiecție imaginară a valențelor sale aparte. Eroul susține că „... tatăl meu a fost lup." (I, p. 185), ceea ce îi asigură o descendență mitico-totemică, a dacilor de odinioară, anteriori Bizanțului, idee folosită şi de Lucian Blaga în piesele sale, dacă ar fi să ne referim doar la Ioana zănatica din *Cruciada copiilor* (1930). Ioniță se dovedeşte a fi însă fratele răzvrătiților Asan şi Petru, a căror răscoală confuză o va transforma finalmente într-o revoluție cu sorți de izbândă. Dar Ioniță înțelege că intervine într-o istorie care îl depăşeşte ca individ, care nu îi este sortită, în datele căreia nu îşi află rostul, el nefiind decât exponentul unui *virtual* neam neatârnat, care se va desăvârşi în alte împrejurări. Edificatoriu în acest sens este un schimb de replici dintre cezarul Alexie şi protagonist: „Ai intrat în istorie" decretează cezarul, „E prea devreme, alteță. De abia am ieşit din pădure." (III, p. 234) răspunde Ioniță.

Mai accentuat decât în *Steaua zimbrului*, dar şi la un nivel superior al discursului dramatic, este prezentă aici ideea boicotului istoriei pe care l-a profesat „fenomenul românesc", „selecția organică" a filosofului Lucian Blaga: „Începuturile românismului coincid astfel cu o «retragere» din «istorie» şi din toate posibilitățile ei etnice şi dialectice, într-o viață nu lipsită de cultură, nu despuiată de forme, dar anistorică. (...) viața preromânească şi apoi românească a fost nevoită (...) să renunțe la «istorie», să se retragă adică într-o existență organică-sufletească, oarecum atemporală. Această existență, de o fizionomie proprie, era condamnată să se mențină închistată,

1 Menționăm că parafrazarea, de către dramaturgul Valeriu Anania, a textului biblic, se face după ediția „standard" la acea epocă (1982), anume traducerea, din 1936, a *Vechiului Testament*, după textul masoretic, de către Gala Galaction, Vasile Radu şi Nicodim Munteanu. Vreme de opt decenii aceasta a fost versiunea mereu reeditatată de către Biserica Ortodoxă Română, până în anul 2001, când Bartolomeu Valeriu Anania oferă o nouă versiune, după *Septuaginta*, a *Vechiului Testament*, care nuanțează distinct expresia pasajului în discuție prin sintagma „colibă prădată", preferată aceleia de „ruină". Întrucât autorul nu prefigurează, în anul 1982, în piesă, propria traducere a psalmului, am optat pentru citarea textului biblic din singura ediție/versiune în circulație la acea epocă.

într-o autonomie redusă. (...) Preromânismul s-a retras gasteropodic în cochilia sa."[1]. Piesa lui Valeriu Anania se vădeşte a fi o „punere în scenă" ce urmăreşte fidel (deşi, probabil, involuntar) fondul teoriei lui Blaga, astfel Valeriu Anania probând un consens şi o afinitate de viziune a filosofiei culturii (sau măcar a filosofiei istoriei), în pofida criticilor severe pe care urma a le aduce sistemului filosofic blagian[2]. „... ați intrat în istorie prea devreme" (IV, p. 243) le reproşează Ioniță fraților săi, acuza înțelegând a şi-o atribui ulterior şi lui însuşi: „... eu întotdeauna m-am temut că noi am intrat în istorie prea devreme." (IV, p. 284). Momentul determină „retragerea gasteropodică în cochilie": „Istoria unui neam începe cu leagănul mormintelor lui." (IV, p. 248) admite eroul înainte de a se îndrepta către propriul mormânt din cimitirul străbun, metaforă a revenirii în anonimatul existenței „organic-sufleteşti", *încă* atemporală. (Ioan avusese, dealtfel, premoniția şi certitudinea efemerității încercării sale: nu îşi putuse fonda o casă în vatra strămoşească întrucât acolo se afla un cimitir şi ar fi deranjat morții - „Nu poți stăpâni o țară dacă nu ți-ai stăpânit mai întâi vatra.", IV, p. 247 - , aşadar e o anume rostuire a vetrei sale, a însăşi originii sale şi a neamului, pierderea spre împlinire). Campania militară presărată cu succese militare remarcabile, cucerirea cetății Adrianopole şi înfrângerea lui Balduin, se situează la antipodul acestei filosofii, mergând după alt calapod, impropriu şi nespecific „fenomenului românesc", sintetizat de Muma într-o replică obsesivă a piesei: „Doamne, câtă grabă pe lumea asta!" (IV, p. 253). O replică de conjunctură a piesei este relevantă deopotrivă pentru crezul personal al autorului în ceea ce priveşte propriul traseu existențial, cât şi perfect aplicabilă „filosofiei textului", referitoare la un întreg popor: „Viața omului e o taină a treptelor. Ea cere răbdare şi stăruință." (II, p. 206). Vlahii din *Greul pământului* se dovedesc nerăbdători a forța pasul pe prima treaptă, când aceasta nu le era încă rostuit.

Eroul „mitului valah în devenire", Ioniță, primeşte numele de Caloian, semantica acestuia fiind incertă. Poate semnifica, în primul rând, acea păpuşă-fetiş, prin care se invocă ploaia, deci este un inițiat/predestinat pentru a aduce fertilitate şi prosperitate neamului său, o resurecție existențială. Însă această interpretare este riscantă, întrucât în timpul domniei sale se aşterne o

1 Lucian Blaga, *Evoluții și involuții* în *Spațiul mioritic*, apud. Lucian Blaga, *Opere*, 9, *Trilogia culturii*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Bucureşti. Editura Minerva, 1985, p. 298.

2 Vezi Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, ediția a II-a, p. 150.

secetă care sugerează o secătuire a Firii, îndeplinindu-se o temere a Mumei: „Ce ne vom face, Doamne, ce ne vom face de vor seca fântânile, de s-ar opri izvoarele, de s-ar zăvorî porțile cerului? Se vor usca păşunile şi vor zbiera oile la Dumnezeu şi Scorpia va să roadă furca pământului şi nu va fi nimeni s-o oprească. Aşa să nu fie, să nu fie!" (IV, p. 242). Urmărirea modalității în care se desfăşoară ritualul în datinile păgâne populare precum şi a expresiei sale artistice în drama cultă ne va releva însă faptul că există suficiente afinități. Conform chestionarelor lui Nicolae Densuşianu şi a ordonării acestora de către Adrian Fochi[1] reținem următoarele caracteristice recognoscibile şi în *Greul pământului*: obiceiul este practicat de fete (în piesă de către Grelele pământului, asupra cărora vom reveni); se practică, printre altele, şi la o dată fixă: a treia joi sau la trei săptămâni după paşti (în piesă: „Au trecut Paştile şi cojile de ouă roşii s-au dus pe ape curgătoare, să ajungă în tărâmul celălalt şi să afle cei de-acolo că a înviat Hristos. Acum e vremea să iasă Grelele Pământului să îngroape Caloianul.", II, p. 200); se face o singură păpuşă, înfățişând un bărbat (cazul piesei); simbolizează, printre altele, „un sfânt, cu mare hatâr pe lângă Dumnezeu", „trimisul lui Dumnezeu..." (în piesă Ioniță, în mod repetat, aminteşte încredințarea sa în Cuvânt: „... numai vorbele nu ajung dacă nu au în ele Cuvântul.", I, p. 185); păpuşa se îngroapă: la rădăcina unei cruci; o poartă cu toată ceremonia unui mort; în convoi e „cler complet alcătuit din fete" (în piesă „... Grelele Pământului, purtând Caloianul ca într-un convoi de înmormântare, cântând", îl îngroapă în proximitatea cimitirului, II, p. 84). Textul bocetului relevă indubitabile surse de inspirație, cel existent în piesă fiind evident prelucrat după variantele populare, afinitățile cele mai frapante înregistrându-se între: „Scaloiene Iane, / Trup de coconete; / Scaloiță Iță, / Trup de coconiță! / Te căta mă-ta prin pădurea deasă / Cu inima arsă, / Și tată-tău prin pădurea rară / Cu inima amară." şi „Caloiene, Ene, / Caloiță, Caloian, / Trupuşor de dician, / Muma te căta, / Te căta, te întreba / Prin pădurea deasă / Cu inima arsă..." (VI, p. 288, ultimele cuvinte ale piesei).

Ioniță se substituie (fără intenție, dar în conformitate cu legile ineluctabile ale fatalității şi ale necesității) Caloianului în piesă (evident într-un schimb de replici, IV, p. 248), ceea ce determină grave destructurări ale „boicotului organic" pe care „fenomenul românesc" îl performa raportat la istorie. Ritualul Grelelor Pământului presupunea, în acord cu datina

1 Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, Bucureşti. Editura Univers, 1976, pp. 267-275.

populară, dezgroparea fetişului după un răstimp, pentru a fi îngropat la temelia Cetăţii Bătrâne. Odată cu intruziunea în istorie a lui Ioniţă, Caloianul dispare, nu mai există pentru a fi aşezat, în rosturile sale, la temelia a însăşi „fenomenului românesc", după cum se deduce semnificaţia Cetăţii Bătrâne dintr-o caracterizare a acesteia: „... zidirea e aici de la-nceputul nostru, de când au durat-o ostaşii de aramă sosiţi de la Râm..." (II, p. 199). Apariţia prematură a lui Ioniţă pe scena istoriei se dovedeşte extrem de dăunătoare preromânismului încă „retras gasteropodic în propria cochilie". „Fenomenul românesc" era necesar a mai fiinţa o vreme organic, atemporal, într-o dimensiune a eresurilor păgâne, a mitului şi a misterelor naiv-naturiste, până la a face pasul decisiv către existenţa obiectivată în canoane raţionale, conştiente, sistematizate riguros.

Pentru a înţelege de ce însă Valeriu Anania face apel la un ritual aparent al invocării ploii (paradoxal autorul contrazicându-se pe sine însuşi, întrucât în istoria dramei descinde seceta) este necesar să relevăm o opinie a sa asupra propriei creaţii literare. Autorul susţine faptul că drama *Greul pământului* ilustrează reversul fenomenului din *Steaua zimbrului*: „Dacă desprinderea din mit a unui popor şi intrarea lui în istorie se consumă dramatic, drumul invers, adică refugiul unei istorii copleşitoare şi reintegrarea în mit, poartă în el toate semnele sublimului tragic."[1]. Valeriu Anania vede reintegrarea în mit prin revenirea vlahilor sud-dunăreni în datele pământului; iar mitul pământului se încăpăţânează a fi decodificat cu perseverenţă în ritualul Caloianului, până la a primi confirmarea dintr-un curs al lui I.-A. Candrea „... în care nu se află nici o urmă a ritualului de ploaie; e mai degrabă un cult al pământului generator şi regenerator, pe coordonata viaţă-moarte-resurecţie, un mister al materiei care se naşte, hrăneşte, absoarbe şi remodelează fiinţa etnică în orizonturi subliminale, nu fără dimensiunea unui dramatism al labirintului."[2]. Ioniţă Caloian va performa întocmai acest traseu iniţiatic. Să redăm, însă, expresia ipotezei în formularea aparţinând chiar lui I.-A. Candrea, care porneşte de la prezumata origine etimologică paleoslavă a numelui Caloianului, anume *kal*, ce semnifică „lut": „Cum alături de *Caloian* există şi forma de *Calian*, nu rămâne nici o îndoială că aceasta reprezintă din punct de vedere [etimologic] forma adjectivului vechi-slav *kalean*, care înseamnă *de lut*. Numele actuale *Caloian, Scaloian* sunt numai alteraţiuni

1 Valeriu Anania, *Mitologia românească*, în *op. cit.*, p. 122.

2 *Ibidem*, p. 123.

posterioare din forma primară."[1]. Argumentele lui I.-A. Candrea sunt relative, dar plauzibile. La aceste observaţii trebuie adăugate alte două opinii asupra semnificaţiei numelui de Caloian, la rândul lor cu titlul de ipoteză, întrucât certitudinea lipseşte. Etimologia indicată de G. Săulescu este frapantă: „Caloian este un supranume sau epitet «atribuit lui Ioniţă, fondatorul Imperiului bulgaro-român, (...) care înseamnă *bunul Ioniţă*»."[2]. Preexistenţa, în istoria piesei, a datinii Caloianului, activă în *amintirea* lui Ioniţă şi deci anterioară eroului, demontează evidenţa (posibil ca Anania să nu fi cunoscut amănuntul sau, mai degrabă, să fi dorit a-i conferi Caloianului o altă simbolistică). O sintagmă a Grelelor pământului adresată Caloianului ne apropie însă de consideraţiile lui Th. Burada, după care „Caloian e un idol", locuitorii din proximitatea tulceană a dunării se numesc *dacieni, decieni*, prin urmare „... când se cântă *Caloianului* că are *trupşor de dician* (s. n., L. B.) am putea zice, credem noi, că *Caloianul e o rămăşiţă a vreunei zeităţi din Dacia* şi că e de *origine dacă*, începând în Dobrogea cultul acestui zeu, care se păstrează până-n zi de astăzi la noi."[3]. „Trupuşor de dician" este un apelativ constant al lui Ioniţă, un argument suplimentar fiind şi revendicarea explicită a eroului de la strămoşul său lup, mărturie a descendenţei dacice.

Simbolistica numelui este esenţială pentru decriptarea semnificaţiei textului, importanţă pe care o resimte covârşitor chiar şi cel *denumit*, eroul: „Doar cu numele meu m-am încrucişat şi sufletul mi s-a poticnit de el ca de o piatră tăioasă." (II, p. 205). O a doua interpretare a numelui Caloian o constituie inedita traducere a numelui Caloian prin Ioan cel Frumos (II, p. 209), aşadar exponentul „frumos" al neamului vlah sud-dunărean. El însuşi, înainte de a reveni în anonimatul pământului originar, oferă o a treia interpretare, aceasta fiind o apoteoză a esenţei estetice a dramei: din numele său doreşte să nu mai rămână decât *începutul*, „Io", „numele în stare de sămânţă", astfel instituindu-se „Istoria în stare de sămânţă. Asemenea Grelelor Pământului. O sămânţă care nu va rodi niciodată nimic, în afară de gândul că totul încă mai poate rodi." (VI, p. 285). Şi totul va rodi, după cum psalmodiază extatic Vasilie, arhiereul statului vlaho-bulgar: „Io Basarab voievod, Io Vlad voievod, Io Mircea voievod, Io Ştefan voievod, Io Mihai

1 I.-A. Candrea, *Privire generală asupra folclorului românesc în legătură cu alte popoare*, litogr., Bucureşti, I, 1933-1934; II, 1935, p. 367, apud Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, p. 422.

2 Cf. Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 421.

3 *Ibidem*, pp. 421-422.

voievod…" (VI, p. 286). Ideea seminței germinale, a monadelor care adastă într-un somn al virtualității se vrea a fi principala notă de originalitate *estetică* a piesei, fiind exprimată artistic în mod repetat, obsesiv, o litanie internă a istoriei piesei, lait motiv ce asigură substratul ideatic al textului.

O primă sugestie în acest sens o constituie o observație pasageră a cezarului Alexie, care constată că, pentru Ioniță, „Cuvântul în stare de sământă." (I, p. 186) este un constituent strict necesar pentru ca o incantație să își producă efectul, pentru ca vorbele, în ultimă instanță, să semnifice. Așadar conținutul semnificativ al semnului, fondul din interiorul formei. Nu întâmplător în dialogul imediat următor, dintre Ioniță și micuța principesă Teodora, fetița recită o anume „amintire" a ei: „Înțelegerea cea neînțeleasă căutând fecioara să o înțeleagă..." (I, p. 187). Referirea la imaculata concepție se integrează aceleiași paradigme inaugurate anterior prin introducerea „cuvântului în stare de sământă". Sugestia cumulată devine evidentă: nașterea poporului vlah întru istorie este similară procesului miraculos-sacral prin care s-a născut în istorie Mântuitorul, în cazul ambelor Cuvântul (Logosul) germinal jucând rolul de consacrare absolută. Paralelismul poate fi aprofundat prin psalmodierea complementară a Stâlpnicului: „Ascultă, fiică, și vezi și pleacă urechea ta și uită poporul tău și casa părintelui tău..." (I, p. 187). Întocmai după cum Fecioara trebuise să „uite" de ființa sa contingentă, cotidiană, pentru a-și putea însuși statutul de născătoare a Fiului lui Dumnezeu, astfel și Ioniță trebuie să „uite" de determinările sale funciare, autohtone, pentru a proiecta neamul său în istorie. Cu diferența că demersul său este impropriu, timpuriu, iar soluția va fi tocmai revenirea în datele originarului, ale vetrei, ale mormântului străbun. În acest sens o premoniție o are însuși protagonistul, care îi spune cezarului Alexie: „Nu pot deveni cineva decât dacă rămân eu însumi." (I, p. 190), fraza fiind un ecou cert al posturii protagonistului Făt-Frumos din poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme!* (1969). Paralelismul poate fi suprasolicitat prin relevarea împărtășirii și a unei alte dimensiuni structurale de către cei doi „eroi": întrebat de către Mumă dacă nu mai crede în povești, Ioniță răspunde: „Dacă n-aș mai crede-n ele, n-aș mai crede nici în mine." (II, p. 199). Întocmai ca Făt-Frumos, Ioniță aparține ficțiunii, diegesisului imaginar, basmului sau legendei, „rătăcirea" sa, temporară, prin lumea factuală, prin istorie, fiind o abatere de la traseul unic, singular, care și-l va aroga inerent, prin revenirea în datele mitului, „reintegrarea în mit" despre care vorbea însuși autorul.

Mitul în care vor reveni eroii istoriei este acela al pământului. Autorul își

manifestase convingerea că poporul român este intrinsec și principal purtător (și expresie) a unui mit al pământului, chiar dacă o atestare documentară explicită în acest sens nu există în literatura populară. *Mistica pământului*[1], articol cu mult anterior dramei, este expresia convingerii publicistului cu privire la existența acestui fenomen în cultura populară românească, până la a se sugera htonicul ca trăsătură psihanalitică funciară etnicului autohton: „Noi, românii, fără-ndoială, avem o mistică a Pământului."[2]. Mircea Eliade relevase, dealtfel, încă din 1953, manifestarea universală a mitologiei htonicului[3]. Ceea ce înfăptuiește Valeriu Anania în *Greul pământului* este expresia imaginației sale asupra a ceea ce ar fi putut să fie, atemporal, sau ar putea să fie, imponderabil, forma și fondul acestei mistici a htonicului. Mai mult chiar decât în cazul „legendei heraldice" din *Steaua zimbrului* (1971) asistăm acum la *crearea* cultă a unei mitologii pretins populare, dramaturgul depășind chiar tentativele anterioare, specifice dramaturgiei sale, de *explicare* a „metaforei germinale" a mitului. Este un pariu riscant, câștigat doar parțial, însă mai convingător decât în cazul anterioarei drame istorice.

În articolul amintit, datând din 1969, Valeriu Anania mărturisea că „... solicitările care m-au emoționat până la cutremurare au fost acelea ale multor români dintre cele două ape mari de a le aduce pământ din Țară. Pământ de pe o groapă, pământ de lângă o biserică, pământ dintr-o grădină."[4], citând chiar și versuri din *Dan, căpitan de plai* al lui Alecsandri: „sărută ca pe-o moaște / Pământul ce tresare și care-l recunoaște..."[5], autorul însuși purtând la el un săculeț de pământ. Din toată această alchimie biobibliografică Valeriu Anania imaginează în piesă un eres al pământului (calificat drept *erezie* de către Morosini, trimisul papal), cu modalitate de manifestare deja delimitată: întreaga populație a Imperiului Bizantin este contaminată de ritualul păgân, de sorginte vlahă, de a purta un săculeț cu pământul vetrei natale, pentru a-l avea în cazul în care se vor îndrepta către propriul mormânt pe plaiuri străine. Boril, „negutător de pământ", este prima intruziune în istoria dramei care exprimă eresul: „- Uite-aici pământ din pământul rădăcinilor tale, să

1 Valeriu Anania, *Mistica pământului*, în „Credința", 4/1969, apud Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, ediția citată, pp. 45-47.

2 *Ibidem*, p. 47.

3 Mircea Eliade, *Pământul-mamă și hierogamiile cosmice*, în *Mituri, vise și mistere*, ediția citată, pp. 166-202.

4 Valeriu Anania, *Mistica pământului*, ediția citată, p. 46.

5 *Ibidem*, p. 47.

te-ngropi cu el şi să-ţi ţină cald." (I, p. 194). Eresul dobândeşte amploare semnificativă prin expresia lui Ioniţă: „Eu am luat punga în palmă şi am simţit-o bătând ca o inimă (...) şi ca o inimă bătea pământul din pământul bunilor mei (...). Şi adevărul acesta mi s-a pecetluit atunci când în palma mea am avut şi pământ din alte pământuri şi nici unul nu mi s-a arătat viu, fără numai cel din pământul bunicilor mei." (II, p. 213). Oricât ar părea de inedit cultul pământului imaginat de Valeriu Anania în ultima sa piesă, atestări ale unor credinţe similare se regăsesc în tradiţiile populare române. Romulus Vulcănescu aminteşte astfel unele „evenimente secundare" legate de riturile ce ţineau de cultul pământului, culese de Iosif S. Naghiu: „«obiceiul (...) de a duce pământ în altă ţară în mod simbolic, sau de a dormi pe pământul adus din patrie», obiceiuri care trădează comuniunea străveche existentă altădată între pământ şi oameni, rămasă amintire numai ca datini mitice."[1]. Acelaşi Romulus Vulcănescu sintetizează un demers al lui Petru Camaran (1984)[2] de a sistematiza riturile despre pământ, care ţin de fondul străvechi al cultului Pământului Mumă, printre care regăsim: „*ritul purtătorului unui bulgăre de pământ într-un săculeţe atârnat la gât de cel ce pleacă în străinătate* sau este înstrăinat fără voia lui. Petru Camaran consideră ultimul rit ca simbol nostalgic al pământului patriei. Noi considerăm acest rit ca *simbol al puterii protectoare a pământului de acasă, care putere se poate extinde şi asupra pământului de oriunde...*"[3]. Aşadar dramaturgul Valeriu Anania are repere bine statornicite în mitologia românească, premize atestate de la care pleacă în tentativa personală de a imagina propriul mit al pământului.

Prima menţiune asupra *greului pământului* se regăseşte anticipativ în *Du-te vreme, vino vreme!* (1969), unde Făt-Frumos se adresează „lumii poveştilor", din care tocmai descinsese în istorie, printr-o chemare enigmatică: „N-aude, n-a vede, n-a greul pământului!", pentru ca „negurile" să îi răspundă „aude vede eul-pământului!" (II, p. 29). Ritualul se repetă când eroul, îmbătrânit de revenirea în „timpul real", strigă înspre negurile beciurilor a ceea ce a fost, odinioară, castelul părintesc (X, p. 166). O reluare, parţială, a replicilor se regăseşte în *Greul pământului*, prin unele frânturi ale strigătelor unor personaje absente din scenă: „N-aude, n-a vede, n-aude, n-a vede..." (IV, p. 251).

1 Cf. Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 446.

2 Petru Camaran, *Pământ şi apă*, Bucureşti, 1984. Anterior, Ştefan Berechet, *Dreptul vechilor noştri ierarhi la judecata mirenilor*, în „Biserica Ortodoxă Română", LVI (1938), nr. 11-12, pp. 741-765.

3 Cf. Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 447.

În piesa *Greul pământului* prima „apariţie" a *grelelor pământului*, personaj colectiv straniu, se regăseşte într-un dialog dintre Ioniţă şi Mumă. Eroul le poartă în amintirea sa din vremea copilăriei, când le considera a aparţine basmelor, eresurilor imaginare. Muma îl contrazice afirmând *realitatea* făpturilor în discuţie, proiectându-le într-o temporalitate a statorniciei perene: grelele pământului fiinţează de la începutul începuturilor, de la facerea neamului vlah, care reiterează facerea mitică a lumii: „... asemenea fiilor cerului când s-au împreunat cu fiicele oamenilor şi s-au născut uriaşii pe pământ, atunci s-au plămădit şi ele sub temelia zidirii şi aici au rămas." (II, p. 199). Aşadar, aparţin începutului, primordialităţii, lui *illo tempore*, repetând un gest arhetipal. Valeriu Anania formulase, încă odată cu romanul *Străinii din Kipukua* (1979), apartenenţa miticului la *realitatea* originară a lumii[1]. Opţiunea autorului, frapantă în ambele cazuri, se înscrie însă în consensul opiniilor exprimate, în anul 1953, de către Mircea Eliade cu privire la acelaşi statut al mitului, până la parafrazarea acestora[2]. Or, dacă grelele pământului aparţin realităţii mitului, ele impun un comportament exemplar pentru poporul care s-a zămislit sub auspiciile lor. Eroii piesei, reprezentaţi ca şi colectivitate de Ioniţă, vor trebui să reitereze gesturile, în ultimă instanţă, exemplaritatea mitică, receptată ca etalon şi canon. Iar ceea ce le caracterizează pe grelele pământului este fiinţarea în datele htonicului, nedesprinderea de realitatea mitului: „Dacă s-ar naşte, n-ar mai fi grele." (II, p. 199) conchide Muma, prin aceasta destinul lui Ioniţă (şi al vlahilor) fiind pecetluit: întocmai după cum grelele nu se pot naşte, prin aceasta însemnând a se anula ca identitate ontologică, părăsindu-şi condiţia specifică a mitului, tot astfel nici vlahii nu se pot naşte întru istorie, prin aceasta semnificând, la rândul lor, părăsirea dimensiunii specifice de existenţialitate, *încă* mitologică. În repetate rânduri, în desfăşurarea conflictului dramatic, Ioniţă are suspiciunea că păşeşte *prea devreme* în istorie (Muma vorbeşte despre

1 „Noi, hawaienii, numim o poveste imaginară *kaao,* iar uneia despre un fapt adevărat, istoric, îi spunem *moolelo.* Povestirile noastre despre zei, de pildă, sunt *moolelo,* căci ele istorisesc întâmplări adevărate despre fiinţe reale." (Valeriu Anania, Opera literară, *Străinii din Kipukua*, roman. Prefaţă de Aurel Sasu. Cronologia: Ştefan Iloaie. Cluj-Napoca. Editura Limes, 2003, p. 34). Adică în mentalitatea hawaiană, cea care constituie substanţa *istoriei* romanului (evenimentele denotate se petrec în cvasitotalitate în lumea exotică a insulelor Hawaii) se înregistrează distincţia între povestirea de ficţiune, *kaao* şi cea factuală, *moolelo*, dar *mitul* aparţine, paradoxal, nu imaginarului, ficţiunii, ci factualului, istoriseşte „întâmplări adevărate despre fiinţe reale".

2 Vezi Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, ediţia citată, pp. 11-12.

graba lumii), temperându-şi chiar semenii de a trece la „înfăptuiri" drastice, definitorii, irevocabile (atacarea întru cucerire a cetăţii Bizanţului). El simte, premonitoriu, că amestecarea decisivă în rosturi până în acel moment străine ar determina anularea lor, definitivă, ca virtualitate. Asemeni grelelor pământului, care revin ciclic în ţărână, protagonistul (şi neamul său) se vor reintegra... mitului htonic.

Însă Valeriu Anania îşi demonstrează subtilitatea creativă (şi, totodată, surmontarea unei perspective paradoxal *limitative* pe care o impuneau teofania şi hierogamia relevate anterior) prin contaminarea mitului htonicului (având ca expresie imediată eresul grelelor pământului) cu integrarea în datele monadismului, ale virtualităţii, sugerate constant prin ideea fecundei germinaţii a „seminţelor". Grelele pământului nu sunt pură încremenire „seacă" în reiterarea unui ritual atemporal, anistoric şi in-uman, ci sunt... seminţe. Într-un dialog aparent pueril, dintre micuţa principesă Irina şi Ioniţă, sunt sugerate caracteristici esenţiale ale grelelor pământului: ideea adăstării lor „în întuneric" (sumbră perspectivă) este contracarată şi nuanţată: „... pântecele lor luminează dinlăuntru." (III, p. 230). Ele trăiesc astfel în Cetatea Bătrână (simbol al începuturilor, al etnogenezei) „IONIŢĂ: Ca seminţele. / IRINA: Şi ce fac ele acolo? / IONIŢĂ: Ce fac şi seminţele." (III, p. 230), adică germinează întru încolţire. Muma relevă statutul germinal absolut pe care îl au grelele pământului, care sunt sugestie a virtualităţii totului: „... seminţe de chip şi seminţe de grai şi seminţe de cântec şi seminţe tuturor izvoadelor noastre celor statornice." (IV, p. 239). Dispariţia Caloianului fetiş (prin intrarea lui Ioniţă Caloian în istorie) determină însăşi eludarea posibilităţii lor de a germina, le anulează statutul de monade: „... vai, cum o să toarcă ele pe-ntuneric şi cum o să năvădească ele pe-ntuneric şi cum o să ţese ele pe-ntuneric şi cum o să mai fim noi statornici întru ale noastre din izvoade de-ntuneric?" (IV, p. 239). Caloianul magic, lumina grelelor pământului („Nu ştiţi voi câtă lumină e-n întunericul din ele!...", IV, p. 240), era garantul virtual al depăşirii stării mitice întru încolţirea în istorie. Absenţa acestuia (prin luarea în posesie a istoriei pe cont propriu, deci caduc şi imperfect) determină grave abateri ale fiinţării, posibil ireconciliabile. Pe de altă parte ne vedem nevoiţi a releva că faptul că Valeriu Anania a şi suprasolicitat ideea esenţială a germinaţiei prin proiectarea respectivei structuri existenţiale nu doar asupra grelelor pământului şi ale lui Ioniţă Caloian, ci şi asupra principesei Teodora, numită, în repetate rânduri, „... sământă din care nu va rodi niciodată nimic, în afară

de gândul că totul încă mai poate rodi." (III, p. 235; IV, p. 246). Se poate întrezări, în subtext, mobilul care l-a determinat pe dramaturg să recurgă la această sugestie: conferirea etnogenezei vlahilor cu o aură suplimentară de nobleţe printr-o sugerată comuniune, virtuală, între Ioniţă, primul rege vlah, şi Teodora, ingenuă şi sacră principesă bizantină: „IONIŢĂ: Teodora, preacurată Teodora, tu eşti potirul care a cules de pe cer steaua Bizanţului. / TEODORA: Caloian!... Dacă n-aş fi grea, m-aş logodi cu tine! (...) ALEXIE: Prin gura pruncilor şi a celor ce sug se rosteşte istoria." (III, p. 235). Păstrarea, însă, a formulării în datele generalului pur (cum se întâmplă când se oferă răspuns cu privire la ce va rămâne după ce ultimul Stâlpnic va muri, „Rămâne sămânţa din care nu va rodi niciodată nimic, în afară de gândul că totul încă mai poate rodi.", IV, p. 252) este însă mult mai potrivită esteticii de ansamblu a textului. Înfiinţarea întru istorie a vlahilor se permanentizează în dimensiunea inefabilă a imponderabilului, aceştia neputând, funciar, a dispărea vreodată ca existenţialitate atâta vreme cât este statuată *ideea* unei etern posibile înfiinţări. Nu este necesar ca entitatea să se manifeste concret, palpabil, atâta vreme cât este conştientizată posibilitatea acestei manifestări. Este ca şi cum, nerenunţând la paradigma mitului, entitatea fiinţează în cea a concretului istoric prin intermediul ideii. Expresie artistică a Ideilor platoniciene, a monadei lui Leibniz, a Lacrimei Mari a lui Blaga etc.

Această împlinire Ioniţă o resimte în inextricabila legătură cu pământul străbun, de care vlahii nu se pot despărţi funciar, oferindu-se ca argument o referire subtilă la Zamolxis. Prin acest paragraf Valeriu Anania proiectează mitul său, personal, al greului pământului, ca reiterare a unui gest arhetipal pe care l-au săvârşit, odinioară, Fiinţele supreme, strămoşii mitici ai vlahilor de azi. „Un strămoş al meu, cetăţean al cerului, s-a pogorât la o vreme în peştera unui munte şi a ieşit din ea ca cetăţean al pământului. Ştii ce s-a întâmplat în peşteră? Lumina lui n-a mai părăsit-o, ci i-a pătruns pereţii şi a dat năvală prin starturile pământului şi s-a statornicit acolo, să le ţină morţilor de urât. De atunci noi trăim pe pământul nostru ca şi cum am trăi în cer." (V, pp. 265-266). Este aici exprimată magnific perspectiva sofianică specifică ortodoxiei, transcendenţa care coboară în umanitate, uranicul către htonic, impregnând efemerul cu crâmpeie ale eternităţii şi ale divinităţii. Grelele pământului repetă, la nivel teofanic, gestul ontofaniei instaurate de Zamolxe, iar lui Ioniţă Caloian nu îi rămâne decât a se înscrie în liniile directoare – şi integratoare – ale participării la gestul şi la semnificaţia originară. La finalul istoriei dramei înţelege modalitatea de împlinire a rostului său şi revine în

greul pământului care l-a izvodit: „IONIȚĂ: Doamne, cum bate!... Ca o inimă bate... E vremea să-i întorc pământului inima și să-i mulțumesc că mi-a dat-o... Ale sale dintru ale sale... (...) MUMA: Acum toate sunt la locul lor." (VI, p. 287).

Unul dintre exegeții care s-au pronunțat asupra dramei relevă rostul operei de artă, pentru a justifica discursul dramaturgului: „... opera de artă este înainte de toate transfigurare, recreare într-o viziune proprie, într-o manieră originală a unor evenimente, și nu reconstituirea lor. (...) scriitorul este chemat să imagineze o nouă realitate, mai adevărată decât adevărul (...), o realitate sufletească."[1]. Observația, o premisă estetică fundamentală și oarecum superfluu a fi amintită în contextul interpretării oricărui text literar, își relevă totuși funcționalitatea în cazul dramelor istorice, care urmăresc o realitatea paralelă faptului atestat documentar. În acest sens, ceea ce nu a reușit să realizeze decât foarte vag dramaturgul în poemul dramatic *Steaua zimbrului* (1971) se recomandă ca împlinire estetică superioară prin *Greul pământului*, unde, dealtfel, istoria este personaj secundar, iar mitul cel principal. Cu toate acestea suntem nevoiți a afirma că nici în acest din ultim caz autorul nu a reușit să se debaraseze complet de anumite opțiuni care aduc atingere caracterului autotelic al operei de artă. Întâlnim, și în cea de-a doua – și ultima – dramă istorică a lui Valeriu Anania paragrafe mult prea extinse în care se impune retorica patriotardă. Gândul permanent al autorului este la neamul românesc, element care subzistă în spatele genezei ambelor drame istorice. Referirile la „ceilalți vlahi", de la nord de Istru, încă nemanifestați istoric, străbate întreaga dramă, sub forma unor vagi sugestii: „Vezi că sunt și-*ai noștri* (s. n., L. B.) pe-acolo, poate ne ajută și ei." (II, p. 203), sau a unor declarații explicite: „Și i-am cunoscut și pe vlahii de dincolo de Istru. De pământul lor se bucură toate hoardele pământului și ei au rămas în sapă de lemn, dar de pe pământul lor nu se mișcă." (IV, p. 250), sau, în fine, chiar a unor anticipații angajate ale finalului deschis al dramei: „Mă tot gândesc la cei de dincolo de Istru. Manaster îi ține încă în pământ, dar va veni și peste ei un cutremur și-i va sili să iasă la lumină." (VI, p. 285).

Intruziunea calculată a preromânismului nord-dunărean în istoria – și în mitologia – dramei nu ar fi în sine o carență, dar o masă considerabilă de monologuri sufocante exprimă, nu întru totul convingător prin chiar amplitudinea acestora, calități exagerate, mult augmentate, ale „fenomenului românesc" privit în ansamblul său. Astfel, spre exemplificare, monologul

1 Valeriu Râpeanu, *Greul pământului*, apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, II, p. 176.

lui Asan, care glorifică, plin de emfază, traiul aspru, brut, dar titanic, al strămoșilor, în mijlocul vicisitudinilor existenței: „Când se rezema unul cu spinarea de stâncă, nu știai care e omul și care e muntele. (...) ... trupurile noastre se țineau de cremene." (II, pp. 205-206); apoteozarea sentimentului neatârnării: „... cununa libertății noastre." (II, p. 207); „Nu-i pot numi prieteni pe cei care-mi răpesc libertatea și-mi cer să-mi asupresc cugetul." (III, p. 233); exacerbarea superfluă a dragostei față de pământ: „Pământul se cere iubit nu numai pentru că te hrănește, ci și pentru că deasupra lui lucește steaua sub care te-ai născut." (IV, p. 250). Asemenea replici, expresii oneste ale opțiunii sufletești a autorului, nu constituie episoade pasagere ale discursului dramatic, ci o prezență statornică. Însă demnă de reținut este, în acest context, o afirmație „între paranteze" a autorului, datând din anul 1986, ulterior editării ambelor sale drame istorice: „în definitiv, care mare operă literară nu conține într-însa o «teză», adică tocmai acel ceva prin care autorul a voit să-l spună?"[1].

Categoriile cugetării mitice în „pentalogia mitului românesc"

Romulus Vulcănescu profesează, în exhaustiva sa lucrare *Mitologie română*, o delimitare terminologică ce oferă exegezei literare instrumente fundamentale pentru interpretarea sensului dramaturgiei lui Valeriu Anania. În opinia lui Romulus Vulcănescu este necesar a se face distincția între *mitologie literaturizată*, explicată ca „... efortul unor cărturari români de a înviora literatura cultă preluând fragmente din mituri, legându-le între ele într-o lucrare mai mult sau mai puțin unitară și accesibilă marelui public." și *mitologie literară*, înțeleasă ca „... mitologie creată, inventată de un literat, în spiritul perenității mitice...."[2]. Pentalogia mitului românesc a lui Valeriu Anania este, în primul rând, expresie a mitologiei literaturizate, dar, în secundar, și a mitologiei literare. Romulus Vulcănescu consideră că aparțin mitologiei literare timpurii, eforturilor de a se crea o mitologie literară autohtonă, scrierile pașoptiste care se inspiră din – și, concomitent, impun – patru mituri

1 Valeriu Anania, *Câte ceva despre Ion Luca*, în *op. cit.*, p. 104.

2 Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București. Editura Academiei, 1987, p. 76.

fundamentale: mitul lui Traian şi al Dochiei, mitul Mioriței, mitul Meşterului Manole şi mitul Zburătorului. Acestea, în opinia lui George Călinescu, „... înfățişează patru probleme fundamentale: naşterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (şi am putea zice în termeni moderni, a culturii) şi sexualitatea."[1]. Tentativa conferirii unei expresii artistice mitologiei literare autohtone a fost împlinită (nu întotdeauna estetic, ci ca fundamentare a unui ecou statornic în conştiința receptoare) de către promotorii Gheorghe Asachi, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri şi Mihai Eminescu. Istoria ulterioară a literaturii române urma a reține crearea unei mitologii literaturizate, pe calapodul deja stabilit, sau noi tentative (fără sorți de izbândă similari) de implementare a unor noi fațete ale mitologiei literare, create, inventate, de alți literați.

Pentalogia mitului românesc a lui Valeriu Anania se recomandă ca mitologie literaturizată, dramaturgul conferind o nouă interpretare miturilor fundamentale (în sensul tentației permanente de a explica modalitatea de configurare a mitului). Relevantă este, în sens, opinia lui Tudor Arghezi, prefațator, în 1958, al *Mioriței*, care considera că, „... teatrul românesc a câştigat, cu *Miorița*, la întâlnirea ciobanilor cu universitarii, opera de valoare literară care-i lipsea"[2]. Etnogeneza „fenomenului românesc" se regăseşte în cele două drame cvasi-istorice, *Steaua zimbrului* (1971) şi *Greul pământului* (1982), atelierul său literar reținând chiar o piesă de tinerețe, nepublicată, dar reprezentată, poemul dramatic *Dochia* (1940) în care se va fi referit expres la mitul lui Traian şi al Dochiei. Situația cosmică a omului se regăseşte în *Miorița* (1966), mitul creației în *Meşterul Manole* (1968), sexualitatea, prezență constantă a tuturor pieselor pentalogiei, reproduce, într-o manieră originală a expresiei estetice, mitul Zburătorului în *Steaua zimbrului* (1971). Acestora li se adaugă, tot ca aparținând mitologiei literaturizate, poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme!* (1969), cel mai original dintre piesele amintite, care interpretează extrem de personal o categorie fundamentală a cugetării mitice, timpul, sursa de inspirație fiind basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Singura piesă care aparține formal mitologiei literare, relevând o creație mitică personală a autorului, este *Greul pământului* (1982), care, plecând de la unele fragmente disipate ale mitologiei autohtone a htonicului, doreşte a propune un nou mit.

1 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută şi adăugită. Ediție şi prefață de Al. Piru, Bucureşti. Editura Minerva, 1988, p. 60.

2 Tudor Arghezi, *Predoslovie*, apud *Greul pământului*, I, p. 18.

Două dintre categoriile ontologice fundamentale ale mitologiei române – şi ale oricărei alte mitologii – sunt *Spațiul* şi *Timpul*. Spațiul mitic este *oecumena arhetipală* (nucleu existențial cosmic aflat în permanentă extindere), cosmicizată pe Terra, concepută şi configurată de folclorul mitic al oricărei mitologii într-o formă restrânsă la cosmicizarea pământului autohton[1]. Spațiul este fie *descoperit ca sacru*, după anumite semne caracteristice ale lui, ca loc marcat de evenimente considerate mitice, fie *consacrat*, fiind conceput ca loc de purificare în vederea unui contact cu divinitatea. În „pentalogia mitului românesc" Valeriu Anania exprimă mai degrabă concepția spațiului consacrat, ca dimensiune prin intermediul cărei eroul – sau chiar întreaga comunitate pe care o reprezintă protagonistul – poate dobândi acces la absolutul ilimitat. Însă, dacă luăm în considerare că toate cele cinci evenimente prezentate de dramaturg sunt mitice, spațiul astfel configurat şi instaurat de către pentalogie este descoperit ca sacru de către receptor. În imaginația mitopeică a românului centrul spațiului cosmic este Pământul, iar pentru români centrul interesului mitic de pe acest pământ îl reprezintă *pământul românesc*. Ideea este punct esențial al dramaturgiei lui Anania, piesa *Greul pământului*, elogiu al pământului românesc, conferind dealtfel şi titlul întregii pentalogii. Întreg pământul românesc e sacru pentru români, o sacralizare generală. Sacralizarea şi consacrarea pământului românesc nu constituie însă trăsătura univocă specifică pentalogiei, ci este surprins şi fenomenul revers, desacralizarea, „secularizarea pământului românesc", prin tentativa, reiterată, de a exprima desprinderea „fenomenului românesc" din datele mitului şi intrarea în cele ale istoriei. Mai adecvat ar fi să observăm că autorul se plasează la inteferența dintre sacralizarea şi desacralizarea pământului românesc, sacralizându-l prin prezentarea modalității în care s-a configurat mitul, desacralizându-l prin relevarea demitizării.

Spații sacre *particulare* sunt de asemenea de regăsit în dramaturgia lui Anania, cum ar fi arborele cosmic, sub înfățişarea cireşului (o vreme desacralizat, neantizat) din *Du-te vreme, vino vreme!*, căruia i se conferă un subtil rol apotropaic, transformat, temporar, din loc curat în loc necurat, spurcat, prin degradare după o faptă impură (eludarea timpului). Sunt recurente sugestii ale unor locuri necurate, bântuite de spirite sau semidivinități malefice (stâna lui Moldan, mormântul străbun al lui Bogdan, din Maramureş, incinta zidirii mânăstirii etc.), dar toate se dovedesc, finalmente, consacrate pozitiv.

1 Cf. Mircea Eliade, *Traite d'histoire de religions*, Paris, 1970, pp. 310-325, apud Romulus Vulcănescu, *op. cit*, p. 16.

Este conferit un rol actanțial semnificativ moșiei satului (vatra satului, moșia străbună și satul privit ca matcă de moșie). Aceasta deopotrivă în *Steaua zimbrului*, prin desele referiri la moșia străbună din Maramureș a celor doi voevozi ce descalecă peste munți, sau a vetrei satului pe care o fundează în *Valea Caselor* Mușata și Costea, instaurând astfel dinastia mușatinilor; în *Miorița*, unde moșia satului dobândește o semnificație aparte, integrator-cosmică, prin expresia scenică a stânii lui Moldan; dar îndeosebi în *Greul pământului*, prin inconsistența înfăptuirilor protagonistului, din moment ce acesta are o relație neîmplinită cu vatra satului său, abandonată și transformată în cimitir. Suprapunerea cimitirului cu centrul satului, unde ar fi trebuit să se afle arborele vieții, sugerează că protagonistul este consacrat în moarte și nu în viață. *Hotarul* satului prilejuiește rituri specifice, magico-mitologice, în dramele autorului: al mătrăgunei, al strigoilor, de invocare a lunii, a intemperiilor (Caloianul). *Răscrucea* determină expresia unui fascinant rit de trecere profesat de Muma în *Greul pământului* asupra tuturor drumeților ce se îndreaptă către... propriile morminte. Însă vatra casei este spațiu sacru particular în care are loc evenimentul ce afirmă ciclicitatea sempiternă a vieții: nașterea, prezentă în *Miorița* și în *Du-te vreme, vino vreme!* ca sugestie a unor împliniri viitoare, sau înfăptuită, ca și garant al asigurării gesturilor esențiale, în *Steaua zimbrului*, sau, în fine, suprimată, întru o altă împlinire, în *Meșterul Manole*, prin uciderea pruncului. Vatra satului ca altar este așadar și spațiu al fenomenului revers, dar complementar, moartea (ciobanului Moldan, a lui Făt-Frumos, a lui Ioniță). Nu este absentă nici autentica nuntă țărănească, în *Miorița*.

În general Valeriu Anania pornește de la viziunea spațiului închis, în care imaginația e stingherită în elanurile ei, având totuși iluzia călătoriei pline de obstacole. Dar viziunea converge către expresia spațiului deschis, în care imaginația omului se avântă într-o căutare indefinită, ce poate sfârși în neant, în cazul eludării vremii (Făt-Frumos), în moarte (Moldan), în creație artistică (Manole) sau instaurator-politică (Dragoș, Bogdan), sau chiar în mit (Ioniță).

Timpul mitic este corelat spațiului mitic, oecumenei arhetipale cosmice sau terestre. Timpul mitic nu este limitat la fenomenul facerii lumii, nu ia sfârșit odată cu experiența primordială a spiritului universal, ci se prelungește asupra prezentului și anticipează prefacerea viitorului[1]. În pentalogia lui Valeriu Anania scopul intrinsec al textului dramatic pare a fi acela de a

1 Cf. C. Rădulescu-Motru, *Timp și destin*. București, 1940; Ernest Bernea, *Timpul la poporul român*. București, 1941.

instaura expresia unui viitor continuu, perpetuu. Pe de altă parte, timpul mitic este un timp al repetabilității, orientat ritual spre izvoare creației spirituale, care creează omului posibilitatea, cadrul propice de a retrăi aievea cuceririle trecutului în puritatea lui genuină[1]. Viitorul perpetuu posibil se revendică, în pentalogia lui Valeriu Anania, de la modelul instaurator al primordialității, al lui *illo tempore*, tocmai de aceea, formal, dramele autorului se întorc, obsedant, la originile mitului, până la a fi posibilă relevarea mitului eternei reîntoarceri (și, în subsidiar, al nostalgiei originarului) ca matcă integratoare a întregii pentalogii (și chiar a întregii sale opere). Dramaturgul ambiționează însă de a exprima, simultan și complementar cu timpul mitic, timpul istoric. Acesta prezintă calități modelatoare ale formelor de afirmare strict umană, factori determinanți ai evenimentelor și formațiunilor sociale și ai destinului uman, dinamism și spontaneitate creatoare de instituții și forme de cultură[2]. Formele de afirmare strict umană sunt augmentate excesiv în pentalogie, fie că e vorba de instituirea unor structuri socio-politice, a unor creații culturale sau de configurarea destinului individual. Chiar dacă acestea sunt raportate de la canonul exemplar mitic, Valeriu Anania accentuează considerabil latura timpului istoric, până la eludarea formală a celui mitic, istoria internă a dramelor sale fiind atent corelată, în genere, atestărilor documentare ale istoriei factuale (spre exemplu, timpul *Meșterului Manole* nu este mitic, precum la Lucian Blaga, ci strict delimitat la domnia lui Neagoe Basarab; al descălecatelor moldovene situat în proximitatea datelor reale; al constituirii statului vlah-bulgar, „timp posibil" etc.). Intenționalitatea dramaturgului este transparentă, el dorind să surprindă articulațiile subtile, inefabile, ale transformării timpului istoric în timp mitic și viceversa. Speculația este riscantă și îndepărtează considerabil estetica textelor de reușită în oricare dintre cele două dimensiuni temporale. Nu întâmplător poemul dramatic ce se concentrează aproape exclusiv asupra statutului timpului mitic este și cel mai împlinit. *Du-te vreme, vino vreme!*, ca expresie estetică a atemporalității (sau, mai corect, a nontemporalității) este o pledoarie intrinsecă, prin sugestii de subtext, pentru delimitarea strictă a timpului istoric de cel mitic. Toate celelalte patru drame probează o inconsecvență a autorului în a opta pentru una dintre cele două dimensiuni temporale, din ambiția de a exprima posibilitatea co-existenței amândurora.

1 Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 326-343, apud Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 19.

2 Alex. Tănase și Victor Isac, *Realitate și cunoaștere în istorie*. București, 1980, p. 127, apud Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 19.

Însă, pe de altă parte, delimitările stricte între cele două tipuri de temporalități pot să nu constituie un demers axiologic infailibil sau necesar. Romulus Vulcănescu pledează tocmai pentru îngemănarea fecundă a celor două ontologii temporale: „... pentru mitologie, timpul mitic poate fi istoriat sau istorizat, precum timpul istoric, la rândul lui, poate fi mitizat. Aceasta pentru că între cele două forme ale timpului există o complementaritate de fond. În substanța lui, el nu e *anistoric*, în sensul că se sustrage oricărei determinări spațiale. Nu e nici *antiistoric*, în sensul că scapă oricărei măsurări umane. Este infinit în spațiu şi indefinit în raport cu el însuşi. E ireversibil şi reversibil, ciclic şi aciclic, cronic şi *palincronic totodată*. Poate fi adus înapoi, la originile lui, şi retrăit ritual, ca în geneza lui: *ab illo tempore*. Fără el nu poate fi concepută nici o geneză mitică, nici un *proces de performare, formare* sau *transformare* în cosmos şi pe pământ, indiferent dacă este vorba de făpturile divine gemelare, de divinitățile subordonate lor, de ființele umane, de animale sau plante, de aştri, de stihiile lumii şi intemperii, cunoscute sau necunoscute de lumea divinităților, lumea de dincolo, de pe Celălalt tărâm etc."[1]. Considerațiile lui Romulus Vulcănescu asupra timpului mitic se văd anticipate de pentalogia lui Valeriu Anania, dramaturgul exprimând formal întocmai substanța acestora. În pentalogia sa, programatic, dramaturgul istorizează timpul mitic sau mitizează timpul istoric (uneori concomitent), demonstrând estetic tocmai complementaritatea de fond acestora. Timpul mitic la Valeriu Anania nu este antiistoric, autorul încercând constant să îi asigure determinări sau aproximări, e ireversibil (*Du-te vreme, vino vreme!*) sau reversibil (*Greul pământului*), ciclic (*Greul pământului*) sau aciclic (*Du-te vreme, vino vreme!*, aici ciclic fiind, complementar, timpul istoric). Ideea de fond este, repetăm, aceea de a retrăi ritualic timpul mitic manifestat în timpul istoric, prin descinderea la originea lui exemplară. Cert este că doar cu ajutorul timpului mitic pot fi concepute genezele mitice, fie că ele sunt procese de formare (etnogeneză sau etiologie), performare (creație) sau transformare (a morții într-un eveniment firesc al paradigmei ființării).

Timpul pentalogiei lui Valeriu Anania se relevă obiectiv, unidimensional, orientat spre trecut sau viitor, în *Du-te vreme, vino vreme!*, unde eroul încearcă în zadar o transfigurare a caracterului evanescent al temporalității. Făptura mitică, Făt-Frumos, poate fi omniprezentă în mai multe ipostaze ale timpului, cu rezerva e a nu imprima timpului istoric structura internă a timpului mitic, astfel distorsionând şi eludând timpul obiectiv. Spre

1 Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 19.

diferență de timpul istoric, timpul mitic poate fi comprimat sau dilatat, într-o secundă scurgându-se o eternitate a timpului istoric. Caducitatea este de a reactualiza impropriu timpul mitic în timpul istoric prin extravagante forme ale eternității ideative. Servindu-se de exemplaritatea timpului mitic, poemul dramatic este, în fond, o pledoarie pentru însuşirea, asumarea de către om a timpului istoric. Timpul mitic poate fi indefinit repetabil, infinit nerepetabil, recuperabil, reversibil, ceea ce nu sunt determinante calitative ale timpului obiectiv cronologic. Poemul dramatic, la fel ca orice mitologie, demonstrează *intemporalitatea* timpului mitic (netimpul). Există şi sugestii ale pseudotemporalității (involuția), paratemporalității (celălalt tărâm, al basmului), metatemporalitatea (transferarea, iluzorie, a netimpului în cadrele timpului istoric). Absolutul trans-istoric, reprezentat de *cronocrați*, ce trăiesc într-un perpetuu *extra tempus*, numiți şi Fărtați de către români, nu se regăseşte, însă, în personajul Fârtat (ce aspiră vag la acest statut, situându-se în proximitatea Celuilalt tărâm), ci, mai degrabă, este recognoscibil în personajul Juma' de Om, cu precizarea că acesta, indubitabilă ipostaziere a timpului, nu trăieşte exclusiv *extra-tempus* (deşi sugestii există şi în acest sens, stăpânind, prezumat, temporalitatea), ci *în timp*, sub toate aspectele sale. În alte piese un rol relativ similar îl îndeplinesc umbra şi Femeia (*Meşterul Manole*), Zimbrul (*Steaua zimbrului*), Muma şi Grelele Pământului (*Greul pământului*).

Timpul este aparent defavorabil destinelor individuale sau colective ale pentalogiei, dar, finalmente, autorul realizează o pledoarie pentru încrederea în caracterul favorabil al timpului, chiar dacă auspiciile pozitive sunt incomprehensibile momentan dimensiunii profane. Timpul în stare de sământă va rodi, cu prețul unui sacrificiu necesar. Timpul revolut, al vârstei de aur, se instituie astfel ca monadă a devenirii. Timpul mitic al pentalogiei lui Valeriu Anania este deopotrivă timp sacru, care marchează începuturile unor mitogonii sau etnogonii, sau, mai puțin, consacrat de practica magico-mitică. În mentalitatea populară a românului riturile de trecere de la un anotimp la altul sunt fie legate de solstiții, rituri de trecere la stări de dezechilibru mitic (iarna şi vara), fie de echinoxurile, stări de celebrare a echilibrului mitic (primăvara şi toamna). Demn de reținut că Valeriu Anania îşi plasează istoria internă a dramelor sale tocmai î acele anotimpuri care exprimă celebrarea echilibrului mitic: primăvara, amintită obsesiv în *Miorița*, dar şi în *Du-te vreme, vino vreme!*, sugerată în *Steaua zimbrului*, şi, complementar, toamna, ca introducere în diegesis, în *Du-te vreme, vino*

vreme!, sau în *Steaua zimbrului*, iarna fiind aproape integral eludată. Când, pasager, intervine intruziunea verii sau a iernii, pentalogia exprimă tocmai starea de dezechilibru mitic. O analiză atentă a situării istoriei interne a dramelor prin raportare la anul sacru (dar şi la timpul diurn sau nocturn) ar releva permanentul consens dintre eresul popular şi expresia artistică.

Programatic sau involuntar întreaga operă literară a lui Valeriu Anania probează o afinitate de viziune cu aceea ştiinţifică a lui Mircea Eliade. În acest sens pentalogia mitului românesc nu întâmplător se revendică, intrinsec, de la consideraţiile eliadeşti asupra naturii mitului. În accepţiunea sa, mitul este „povestea unei faceri", a unei „geneze", a unui „început", exprimând un „model exemplar tuturor activităţilor omeneşti"[1], dezvăluie „tot ceea ce s-a petrecut ab origine", e un act de „cunoaştere de ordin ezoteric (...) însoţită de o putere magico-religioasă"[2], experienţa mitică ducând la reiterarea evenimentelor mitice ale trecutului. În dramele pentalogiei sale, Valeriu Anania este fascinant de exprimarea estetică a arhetipului, a acelei primordialităţi exemplare, începutul datorită căruia şi prin care se explică prezentul şi se poate anticipa viitorul. „Metafora germinală" a mitului este o ambiţie suplimentară, dramaturgul urmărind să transceandă stricta expunere a explicaţiei mitice a diferitelor geneze. Dramaturgul îşi fixează ca mobil al pentalogiei mitice însăşi expunerea şi explicarea modalităţii de configurare a mitului.

Este, în bună măsură, ecoul unei caracteristici a culturii moderne care urmăreşte *tranzienţa* mitului, trecerea mitului dintr-o stare de conştiinţă în alta, dintr-o formă de logicitate în alta, astfel explicându-se reelaborarea şi reîncărcarea cu valenţe, semnificaţii şi rezonanţe logice noi, readaptarea la spiritul vremii[3]. Polivalenţa, polisemia şi poliglosia mitului impun relaţii inedite între mit şi poetică, între mit şi estetică. În acest sens poetul dramaturg Valeriu Anania, deşi adept formal al rigorii clasicist-tradiţionaliste, se relevă ca aparţinând spiritului artistic modern. Acesta explorează străfundurile mitopeice ale spiritului său, inventează o mitologie proprie, pe care o potenţează în arta sa. Substituie mimesisului şi catharsisului poeticii antice alte finalităţi creatoare. Înlocuieşte mimesisul prin poesis, înţeles ca şi creaţie permanentă a unei noi realităţi poetice, care nu mai este transfigurarea realităţii cunoscute prin poezie, ci inventarea unei alte realităţi poetice, de

1 Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti. Editura Univers, 1977, p. 15.

2 *Ibidem*.

3 Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 33.

tipul şi de forma realităţii mitice personale, subiective şi obsedante[1] (reţinem cum, în anul 1984, autorul susţinea că în cazul poemului dramatic „... nu istoria e punctul său de plecare, ci ideea poetică, în care istoria se integrează organic şi pe care e chemată să o slujească."[2]). Prin aceasta poetul modern propune o nouă finalitate artistică impusă de mitologia personală, de eliberare a unor obsesii creatoare, de transmitere a unui mesaj propriu, de instigare la empatie abisală. În ultimă instanţă asistăm la mitizarea universului subiectiv al poetului, cultivarea delirului poetic, a axiologiei mitologiei personale. Utilizarea alegoriei, metaforei şi a simbolului (atât ca modalităţi generice de relevare a conţinutului cugetării mitice, cât şi ca stileme, figuri de stil ale mitului) impune, în ultimă instanţă, expresia *pseudo-mitului*. Dialectica mitului o presupune pe cea a categoriilor estetice, categoriile estetice fixează cadrele receptării artistice prin mit. Mitul transfigurează realitatea prin modul în care fabulează asupra acesteia. În acest sens pentalogia lui Valeriu Anania utilizează, într-un joc savant al echilibrului antitetic, dramaticul, tragicul, sublimul, graţiosul, dizgraţiosul, frumosul, urâtul, grotescul.

Valeriu Anania, în pentalogia mitului românesc, prin *Mioriţa, Meşterul Manole, Du-te vreme, vino vreme!, Steaua zimbrului* şi *Greul pământului*, a surprins într-o viziune integratoare, apropiată sensibilităţii şi receptivităţii lectorului etern, acea dimensiune culturală a „fenomenului românesc" ce nu se poate încadra strict nici în istorie, nici în folclor, nici în mit, nici în legendă, nici în literatură, pentru că se revendică din toate, având ca finalitate discursivă relevarea substructurii spirituale a neamului, apriorismul românesc, arhetipul palingenetic.

1 *Ibidem*, p. 35.

2 Valeriu Anania, *Dramă istorică şi poezie dramatică*, în *op. cit.*, p. 130.

Addenda: exerciții de stil

Păhărelul cu nectar (1969)

Rigorile unui studiu monografic impun un scurt comentariu al unui text dramatic lipsit de o reală semnificație suplimentară decât cea pur bio-bibliografică. Fantezia dramatică în versuri a autorului, *Păhărelul cu nectar*, este un produs artistic de circumstanță pe care Valeriu Anania însuşi îl numeşte, obiectiv, cenzurându-şi corect tentația aprecierii calitativ exagerate, „... o biată gâză din grădina reveriilor mele literare"[1]. *Prologul* autorului la cea de a doua ediție a creației dramatice ne prilejuieşte informații utile şi suficiente pentru a releva modalitatea în care o simplă „obligație de serviciu"[2] s-a constituit în produs artistic în doar câteva zile, în anul 1955, şi, mai apoi, a devenit, din manuscris uitat în sertar, volum publicat fără ştiința şi acordul autorului. Obsedantul deceniu, de la ale cărui rigori şi orori ale recluziunii nici autorul nu va absenta finalmente, îl află pe asistentul universitar Valeriu Anania în postura de promotor dedicat al fenomenului dramatic, coordonând (în postura de autor, regizor şi scenograf) spectacole teatrale religioase semiclandestine. O conjunctură a experimentărilor regizorale îi prilejuieşte cunoştința cu o fostă balerină, Sanda Dimitriu, directoare a unei şcoli de balet pentru copii preşcolari, care îi oferă concursul în montarea unor intermezzo scenice. Serviciul se vede nevoit a fi răscumpărat prin onorarea cererii de a scrie „... o piesişoară de teatru, un fel de libret, un text-pretext pentru evoluțiile coregrafice ale micuțelor ei balerine într-un spectacol de gală. Obligat moral, n-am putut refuza, cu toate că literatura pentru copii era, pe atunci, ultima mea tentație."[3]. Spectacolul încununat de succes, dar sortit exclusiv clipei, ca oricare altă reprezentație scenică, manuscrisul este uitat, iar, peste ani, în 1969, în absența din țară a autorului, vede lumina tiparului.

Cele trei acte ale fanteziei dramatice ne propun un produs estetic a cărui finalitate se doreşte a fi explicit didactic-moralizatoare, etică. În acest sens *Păhărelul cu nectar* este o vagă prefigurare a tehnicii similare ce va fi utilizată

1 Valeriu Anania, *Prolog* la vol. Valeriu Anania, *Păhărelul cu nectar*, ediția a II-a, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2003, p. 6. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face laaceastă ediție.

2 *Ibidem*, p. 5.

3 *Ibidem*, p. 6.

în *Istorii agrippine* (1976), cel de-al treilea volum de versuri al autorului. Textul este, în ultimă instanță, o fabulă vag dramatizată, a cărei învățătură de fond, de intuit pe parcursul „desfăşurării conflictului dramatic", este exprimată concluziv la finele piesei, unde se elogiază „frumusețea de cuget" a albinelor, opusă frumuseții aparente, superficiale şi false a altor viețuitoare. Altruismul jertfelnic şi abnegația conduitei existențiale a harnicelor gâze vor fi, dealtfel, reluate ca temă poetică de autor, în *Lauda albinei* (1968)[1]. Intriga presupune expresia aspirației mai multor gâze de a dobândi acces la unica sursă de polen a universului floral, păhărelul de nectar adăpostit de Gura-Leului. Caracterele (şi nu personajele, după cum le recomandă autorul) configurate sunt destul de diverse, unele având un rol ceva mai accentuat în istoria piesei. Întâlnim astfel cuplul şugubeț, hâtru şi amuzant al celor două „muşte neastâmpărate" Biza şi Bâza, care îşi dispută ideologic locul propice de alimentare cu resturi alimentare: bucătăria sau maidanul, fiind de acord asupra unui singur aspect, anume că miresmele şi culorile florilor sunt cu totul nesuferite. Bondarul, personajul negativ, dictatorul absolut al micului univers, unele sugestii şi aluzii putând fi speculativ interpretate (ținând cont şi de biografia autorului) ca o satiră/pamflet la adresa conjuncturii socio-politice a obsedantului deceniu: „Ce să-i faci?! / Eşti cel mai mare din gândaci, / Cel mai puternic, cel mai brav, / Cel mai... cel mai... ei, eşti grozav, // (...) // Orice gândac ce te zăreşte / Venind cu paşii mari şi siguri, / Pe dată e cuprins de friguri." (p. 24); „Cum, tocmai eu, acel ce beau / Nectar din orice floare vreau, / Cel care, fără contradicție, / Am orişicând la dispoziție..." (p. 26) etc. Satirizat prin ridicolul autoconsiderării e şi Trântorul: „Într-adevăr, pe-ntinsul luncii / Sunt socotit martir al muncii. / Mâncând din fagur, ca din blid, / Era să fiu chiar invalid. / Gândiți, tot halcă după halcă, / Aproape să-mi tocesc o falcă!" (p. 36). Reținem ca deosebită notă de originalitate şi de subtilitate creativă introducerea Vrăjitorului, singurul personaj al piesei care nu aparține regnului vegetal sau animal. Acesta nu îndeplineşte simplul rol performativ de a crea Bondarului o înfățişare de o frumusețe strălucitoare, ci este sugestie a vocii auctoriale, o introducere în diegeză a expresiei condiției scriitorului, cel care creează întregul univers al fanteziei dramatice: „Paleta mea / E de cristal. O pun în rază. / Lumina razei se filtrează / Şi-n şapte feluri se desface. / Iar eu aleg pe care-mi place / Cu pensula, şi zugrăvesc. / E meşteşug vrăjitoresc!" (p. 42). Transfigurarea realității în conformitate cu natura operei de artă, un minitratat de estetică expus printre rânduri formal ludice. În aceeaşi logică intră şi faptul că Vrăjitorul (alias scriitorul) este cel care „îl pedepseşte"

1 Idem, *Lauda albinei*, în „Credința", Detroit, decembrie 1968, inclusă în vol. *Geneze* (1971).

pe Bondar abătând asupra acestuia, „din senin" şi prin propria voinţă, un ropot de ploaie...

Deznodământul este prilejuit de concursul de frumuseţe pe care Gura-Leului îl impune tuturor vieţuitoarelor pentru a avea acces la păhărelul cu nectar. În cadrul acestuia Viespea, Fluturele, Greierul, Trântorul, Biza, Bondarul îşi vor lăuda şi etala strict frumuseţea fizică, aparenţa superficială. Singura excepţie este Albina, care relevă funcţionalitatea frumuseţii acţiunilor albinelor, al căror ultim şi unic scop este asigurarea fericirii... copiilor: „Pentru copii, am zis. Oricine / Cunoaşte-n lumea asta mare / Că noi ne facem născătoare / De bucurii pentru cei mici. / Nectar, polen, luăm de-aici, / Din altă parte, şi-n tăcere / În stupul nostru facem miere. / De-ţi cerem dulcele nectar, / E fiindcă cerul e amar / De secetă, şi nici o floare / Pe gura ei nectar nu are." (p. 58).

Dacă ar fi vreun aspect de reproşat autorului, cu privire la o fantezie în versuri care nu a fost niciodată gândită ca „piesă de rezistenţă" a dramaturgiei sale, atunci am putea aminti utilizarea, uşor neavenită specificului lucrării în discuţie, a unor neologisme aproape imposibil de asimilat de copii preşcolari, receptorii prezumtivi ai produsului artistic. Însă chiar şi în aceste condiţii piesa se recomandă ca exprimând un inefabil aer de delicateţe şi ingenuitate, tratând în manieră ludică probleme serioase ale existenţei universal valabile, astfel accesibile şi universului infantil. Ca o dovadă a reuşitei este şi faptul că titlul piesei a devenit genericul emisiunii pentru copii de la Radio Renaşterea Cluj-Napoca şi Radio Reîntregirea Alba Iulia, spectacolul a fost reiterat, iar volumaşul a cunoscut o a doua ediţie, la jumătate de secol de la zborul „gâzei reveriilor literare" ale autorului...

Hoţul de mărgăritare (1993)

Dramaturgul Valeriu Anania, împlinit prin pentalogia mitului românesc, *Greul pământului*, surprinde orizontul de aşteptare al lectorului modern prin publicarea, în anul 1993, a unei parabole religioase definitivate la data de 2 aprilie 1952[1]. Prin aceasta asistăm şi la un paradox al bio-bibliografiei personale, în sensul că, dintre piesele editate, cea mai timpurie ca moment al creaţiei este ultima adusă la cunoştinţa cititorilor. Tăcerea celor patru decenii se explică în primul rând prin tema piesei, *Hoţul de mărgăritare* fiind o rescriere, artistică, a pildei fiului risipitor din *Evanghelia după Luca*, subiect „inadecvat" ideologiei realist-socialiste[1]. Pilda fiului risipitor este succintă, ca oricare altă parabolă etică a textului sfânt: fiul cel tânăr risipeşte printre străini averea moştenită, departe de casă, dar, odată conştientizat afrontul adus demnităţii parentale, îşi mărturiseşte sieşi păcatul moral şi se întoarce smerit la tatăl său, care însă îl primeşte cu o neţărmurită dragoste, oferindu-i tot ceea ce avea de preţ pentru a se simţi binevenit. Argumentul: „căci acest fiul al meu era mort şi a înviat, pierdut era şi s'a aflat." (Luca, 15, 24)[2]. Fiul cel mare, care muncise cu abnegaţie pe ogorul familiei, se simte nedreptăţit şi îi reproşează tatălui conduita „părtinitoare", neînţelegând resorturile intime ale înţelepciunii tatălui, ce dealtfel îi răspunde simplu şi esenţializat: „Iar el i-a zis: Fiule, tu'ntotdeauna eşti cu mine şi toate ale mele ale tale sunt." (Luca, 15. 31).

Valeriu Anania „... caută să dea o reprezentare artistică viabilă din punct de vedere realist unor simboluri mitologice, pentru mai buna înţelegere şi aprofundare a sensurilor morale ale parabolei biblice."[3]. Nuanţările dramaturgului sunt destul de generoase sub aspect formal, aportul său la descifrarea sensurilor mitice/simbolice ale textului sfânt fiind expresia unei imaginaţii fecunde, preocupată de evocarea „parfumului local" în ideea autenticităţii şi verosimilităţii. Ne este relevată, convingător, o întreagă lume de odinioară şi de altundeva, un spaţiu exotic celui prezent. Pe de altă parte, nota de originalitate absolută a piesei de teatru se regăseşte în modalitatea de reconfigurare a profilului spiritual al fiului risipitor, prin aceasta dramaturgul raportându-se uşor disociativ la parabola biblică. Fiul risipitor, Eliabar, este, desigur, robul îndeletnicirii de a coborî în adâncul mării pentru a-i fura mărgăritarele. Însă ontologia sa este mult mai complexă: astfel, Eliabar,

1 cf. Valeriu Anania, *Hoţul de mărgăritare*. Parabolă în patru acte. Ediţia a II-a, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2001, p. 78. Toate trimiterile prezentului studiu la textul piesei se vor face la această ediţie.

1 Însă nu putem să ignorăm coincidenţa punerii în scenă a piesei de tinereţe a dramaturgului în noiembrie 1992 la Turda, pe când prelatul ortodox a fost urcat pe scaunul Arhiepiscopiei Vadului, Feleacului şi Clujului în februarie 1993, artistul şi preotul, Valeriu şi Bartolomeu Anania regăsindu-se şi completându-se astfel sub tutela *Sfintei Scripturi* pe plaiurile clujene.

2 Reproducerile unor fragmente ale textului sfânt se vor face după ediţia *Noul Testament*, versiune revizuită, redactată şi comentată de Bartolomeu Anania sprijinit pe numeroase alte osteneli, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993.

3 Constantin Cubleşan, *Parabola fiului risipitor*, în „Tribuna", serie nouă, an IV, nr. 49 (2055), 11-17 decembrie1992, p. 10, apud Valeriu Anania, *Hoţul de mărgăritare*, ediţia citată, p. 80.

influențat inconștient de accesul inedit pe care îl are într-o lume nevăzută, necunoscută de ceilalți oameni, aceea a adâncurilor mării cu frumusețile sale fascinante şi exotice, evoluează încet către aspirația de a decodifica aspectele tabu ale existenței umane. Pare a fi un inițiat într-o dimensiune ezoterică, a adâncurilor şi a depărtărilor firii, ființa sa însetându-se de dorul unor experiențe care par a-i fi sortite/rostuite a se înfăptui în alte spații, nedefinite şi fermecătoare tocmai prin caracterul lor specific, exprimabil doar după ce ființa îl va fi experimentat. Şi astfel protagonistul renegă viața cotidiană a cetății Aezib, derizorie prin banalitatea repetabilității unor gesturi previzibile, lipsită de promisiunea unei experiențe hotărâtoare, inedite, pentru certificarea datelor destinului său, şi se încumetă într-o aventură a cunoaşterii în spațiile vaste ale întregii lumi, atracția metropolei Corint asumându-şi-l neechivoc.

Această alchimie complexă a personalității protagonistului este exprimată anticipativ şi aluziv în repetate rânduri de către istoria piesei. O remarcă a tatălui Eli sugerează inițierea fatalistă a fiului, întru revelarea absolutului: „Eliabar are altă plămadă de suflet. (...) Ochii lui nu'nsulițau largurile, ci adâncurile. Neştiutul, nebănuitul, tainele afundului îi ațâțau dorința de iscodiri." (p. 13). Adâncurile care şi-l arogă pe temerarul visător nu sunt cele ale mării, ci ale firii, iar atracția pentru lumea mirifică a oceanului este o metaforă a inerenței de a pleca în călătoria inițiatică pentru propria ontologie. Dealtfel chiar tatăl intuieşte transgresarea experienței empirice către relevarea unei metamorfoze spirituale: „Întinsul şi adâncul sunt două drumuri piezişe care se'ntâlnesc în acelaşi loc: necunoscutul." (p. 19). Depărtările misterioase, indefinibile, cărora protagonistul le cedează aprioric sunt exprimate şi sub forma poveştilor auzite din glasul unor drumeți: „Povestesc lucruri nemaiauzite din îndepărtate țări. (...) În graiul lui meşteşugit, mândrețile chipurilor povestite se jucau ca păstrăvii'n pâraiele limpezi şi icoanele auzite se prefăceau în aievea. Clipa încremenea pe loc şi aripi creşteau pe umerii sufletului." (p. 15). Eroul transgresează limita dintre real şi imaginar, pentru el ficțiunea se confundă cu realitatea şi realul prezent este proiectat în eternul imaginar. Este prima atestare a unei opțiuni estetice de substanță a autorului, punct referențial al poeticii lui Valeriu Anania, care va reveni în cvasi-întreaga sa operă literară, fiind structura de rezistență a romanului ulterior. Dealtfel un capitol al *Străinilor din Kipukua* (1979) este identificabil, *in nuce*, în expresia experienței protagonistului pe fundul oceanului: „Umblam pe fundul mării printre ramuri sclipitoare de mărgean, călcând pe'mpărății cu pietre scumpe. Uitam că mai sunt om. Mă

cufundam în basm. Paşii mei colindau printre cetățile fermecate. Ochii mei flămânzi urmăreau săltările leneşe ale scoicilor, țâşnirile de sineală ale sepiilor, legănările stelelor, umbletul aricilor şi jocurile vii ale peştilor zămislitori de scântei. Mă lăsam alintat de liane şi sufletul îmi tresărea dulce'n ascunzişuri..." (pp. 19-20). Anticipație transparentă a imersiunii naratorului romanesc în craterul subacvatic. Iar transgresarea explicită a limitei dintre factual şi basm sugerează nu doar proiecția anticipativă a eroului Eliabar în poveste (parabolă), ci va fi reiterată recurent în opera dramatică a autorului, fie că e vorba de descinderea din poveste a lui Făt-Frumos în *Du-te vreme, vino vreme!* (1969), fie că ne referim la plecarea în mit a lui Ioniță în *Greul pământului* (1982). Formal erou purcede în călătoria către spațiile „de dincolo de orizont" similar cum odinioară descinsese în străfundurile invizibile ale mării: „Cândva m'a chemat adâncul. Acum mă cheamă depărtarea." (p. 27). Însă adâncul şi depărtarea vor fi interiorizate ca trăiri intime ale ființei protagonistului. În vreme de cumpănă grea, când este pe punctul de a se sinucide prin spânzurare, Eliabar este salvat de amintirea tatălui său, Eli, ce i-a vegheat tot timpul deasupra: „M'a'nvăluit depărtarea şi m'a'nghițit adâncul! Şi mă pândeşte adâncul cel mare şi plin de'ntuneric… Şi tata stă deasupra. (…) Ridică-mă, tată!" (p. 63).

Tot în premieră înregistrăm şi expresia esteticii urâtului, care va reveni în poezia lui Valeriu Anania: „Tu nu ştii cum se naşte un mărgăritar. Tată, nu scoicile, ci viermii nasc mărgăritarele. Viermii cu care se hrănesc scoicile. Da, tată. Scoica prinde un vierme şi-l închide'ntre capace. Viermele se apără şi-i înțeapă trupul moale. Din înțepătura asta se zămisleşte un grăunte de suc care se'ntăreşte şi se preface'n grăunte de mărgăritar. Tată, dacă viermii n'ar colcăi'n fundul mării, nu s'ar naşte mărgăritarele. Tată, din viermuiala lumii se nasc mândrețile vieții. Nu mă dezgustă putregaiul zămislitor de crini şi nici nămolul din care răsar florile de lotus." (p. 28). Ecourile „florilor de mucigai" argheziene sunt destul de transparente, dar Valeriu Anania nu introduce pur formal expresia explicită a esteticii urâtului: aceasta este un ancadrament pentru metamorfoza de fond, spirituală, care se va produce în interioritatea personalității protagonistului. Inconştient, dar subtil din partea autorului, Eliabar îşi rosteşte aici, criptic, itinerariul procesului pe care îl va experimenta el însuşi. Din „viermuiala" sufletului său ingrat şi egocentrist se va naşte expresia mândreții dragostei autentice față de părinte: „din bube se nasc mărgăritare" (p. 47) este o referire de subtext la faptul că eroul, ajuns la limita decrepitudinii fizice şi spirituale, va renaşte strălucitor sub forma unui mărgăritar sufletesc.

O altă caracteristică a piesei este expunerea, în premieră, a problemei identificării adevăratei naturi a identității proprii: „Tată, vreau să fie *eu*. Am dreptul să fiu *eu*." (p. 29) afirmă eroul, anticipând obsesia similară a tuturor eurilor literare ale lui Valeriu Anania, fie ele aparținând prozei, dramaturgiei sau liricii. Incertitudine cu privire la „cine sunt eu" susține, în bună măsură, întreg eșafodajul ideatic al operei autorului, este deopotrivă o premiză ca și cauzalitate a desfășurării istoriei, precum și o finalitate înțeleasă ca revelație a „substratului filosofico-simbolic". „M'am săturat să fiu mereu ceea ce sunt." (p. 29) este repudierea identității prezente, resimțită ca insuficientă și falsă, tentativa luării în posesie a uneia noi soldându-se, fără excepție în opera lui Anania, cu un eșec. Cazul lui Eliabar este o prolepsă a periplului existențial (și chiar metafizic) pe care îl vor urma toate eurile literare ale autorului. Odată descins, factual, în universul necunoscut al depărtărilor spațiale, eroul va resimți eroarea demersului său: „M'am prostit. Pesemne că nu sunt eu... Fanuel, uită-te la mine: sunt eu ori nu sunt eu?" (p. 42). Conștientizând că se risipește pe sine odată ieșit din datele rostuite și sortite ale originarului, Eliabar parcurge traseul revenirii la origini, la vatra natală: „Caut ceva și nu știu ce." (p. 49), se caută pe sine și casa părintească, își caută acea configurare a eului său pe care o abandonase, necesar, pentru a învăța a o prețui. Astfel este inaugurat și un alt lait motiv fundamental al operei lui Anania, matcă integratoare a viziunii de fond, mitul eternei reîntoarceri: „Dragul meu, plecările sunt firești. Dar întoarcerile întrec firescul. Și nu trebuie osândit ceea ce-i de rând, dar trebuie prețuit ceea ce se osebește." (p. 76). Nostalgia originarului introdusă în contextul rescrierii unei parabole etice anunță viitoare preocupare de fond a scriitorului.

Nu în ultimul rând este necesar a fi relevată o altă constantă estetică a operei literare a lui Valeriu Anania: tentația exagerată a explicitării sensurilor absconse. Realismul piesei ține tocmai de ambiția autorului de a oferi o expresie edificatorie asupra unor posibile circumstanțe prozaice care au determinat configurarea ulterioară a poveștii. Construirea unei originale intrigi în jurul esenței ideatice trădează adeseori rescrierea miturilor în opera dramatică a autorului. Și în acest caz tocmai adaosul imaginativ (îndeosebi în *Tabloul II*) cu evenimente care nu sunt consemnate de către textul referențial, parabola biblică, este cel care stânjenește simțitor împlinirea estetică a produsului literar. Din categoria amintită fac parte și circumstanțele care-l determină pe Eliabar să purceadă în călătoria sa inițiatică. Un rol major îl joacă influența lui Critias, prieten al prietenului său Fanuel, om perfid care speculează

slăbiciunile celorlalți pentru a-și îndeplini propriile scopuri meschine și pofte mediocre. Critias, altfel extrem de bine „construit" de autor, pare a fi substitut al îngerului rău, care-l atrage pe erou în acceptarea experiențelor malefice pentru sinele său. De regăsit sub alte denumiri, cum ar fi Omul Spân pentru Harap Alb, Mefisto pentru Faust, Critias este actantul unui rol peren în literatură: ispita. De asemenea ispita îmbracă și corp de femeie, Ariadna, sora lui Critias, fiind un alt pol al risipirii mărgăritarelor adunate cu trudă. Ambiționarea portretizării psihologiilor feminine este marea carență a piesei în discuție, uneori replicile împrumutând accente false, de melodramă bulevardieră, un bun exemplu fiind: „Dumnezeule! De ce norocul femeii sălășluiește doar în frumusețea ei? (plânge înăbușit, cu fața pe masă, îngropată'n palme)" (p. 45).

Adaosul de creativitate al lui Valeriu Anania înregistrează însă și o remarcabil de bine dimensionată notă de originalitate. Autorul „inventează" un personaj cu totul inedit, o autentică voce auctorială, care articulează fiorul dramatic al întregului discurs, astfel încât a și fost considerat personajul principal al piesei: „Humbaba, servitor al lui Eli, de fapt salvatorul lui Eliabar, veghetor ironic, un fel de Puck și servitor șiret, om deosebit, viclean și viteaz, un fel de ființă care are inima în același loc cu creierul."[1]. Humbaba aparține unei galerii a nebunilor înțelepți în dramaturgia universală, bufon de regăsit și în *commedia dell'arte* și la Shakespeare, aici interpretând, în fapt, rolul îngerului bun, înger păzitor al ființei lui Eliabar, aflată într-un proces al descoperirii de sine. Replicile hâtre, ironice, malițioase, dar corecte, infuzate cu adevăruri perene, ale lui Humbaba, închid în sine întreaga înțelepciune etică a piesei, parafrazând proverbele și zicalele populare, artificiu tehnic de construcție ce va fi adeseori utilizat în dramaturgia lui Valeriu Anania. Oferim un singur exemplu dintr-o recuzită impresionantă a personajului: „Omul care știe prea multe se poate chema un înțelept nefericit. Dar omul care crede că știe numai el ce știe toată lumea e un fericit dobitoc." (p. 32).

Parabola lucanică expune o aventură a spiritului. „Principala învățătură pe care o scoatem din întâmplarea povestită de Mântuitorul este aceea că orice întoarcere de pe drumul păcatului este posibilă. *Orice* întoarcere însoțită de căință e primită de Dumnezeu și e binecuvântată cu iertarea greșelilor."[2]. Plecând de aici „*Hoțul de mărgăritare* este o piesă de o rară simplitate și de o solemnă meditație asupra putințelor noastre de ne a recupera moral trecând prin vămile

1 Dorin Serghie, *Meditații lângă un text biblic* apud *Hoțul de mărgăritare*, parabolă în patru acte de Valeriu Anania, Casa de Editură Dokia, Cluj-Napoca, 1993, p. 24.

2 Antonie Plămădeală, *Tâlcuri noi la texte vechi* (1989), apud *Hoțul de mărgăritare*, 1993, p. 19.

încercărilor lumeşti."[1]. Fără a se abate exagerat de la spiritul (nu şi de la litera) scripturii, Valeriu Anania a creat la Curtea de Argeş, în 1952, o operă literară care te impresionează nu prin calofilia scriiturii (stângăciile sunt mai mult decât evidente), ci prin profunzimea unui mesaj în aparenţă simplu, dar care se demonstrează dificil de însuşit: renunţă la toate deşertăciunile trecute şi viitoare pentru a te regăsi pe tine alături de dragostea alor tăi. Asupra acestui din urmă aspect insistă o analiză documentată a piesei, semnată de Nicoleta Oancea[2], care încearcă să plaseze ideatica textului dramatic în contextul iubirii creştine. Exprimându-ne serioase rezerve faţă de opţiunea autoarei de a încadra textul în datele curentului expresionist, subscriem însă demersului de contextualizare a dragostei parentale (şi filiale) din *Hoţul de mărgăritare* prin raportare la aserţiunile teologice referitoare la dragostea christică (uşor de remarcat că Eli şi Eliabar împărtăşesc rădăcina numelui de Elohim, prin care este denumită, în Vechiul Testament, divinitatea). Este vorba de sentimentul dragostei altruiste: „iubire, afecţiune jertfelnică, faptă de iubire sau recunoştinţă şi de slăvire faţă de Dumnezeu sau de'ntrajutorare faţă de semenii şi fraţii noştri."[3]. De regăsit în cazul bătrânului tată Eli, iubirea ca dăruire şi jertfă se încadrează în datele definiţiei oferite sentimentului de către Lewis: „este complet dezinteresată şi doreşte ceea ce pur şi simplu e optim pentru obiectul dorit."[4], sau ceea ce obiectul dorit îşi imaginează că este optim, am adapta la cazul în discuţie. Iubirea tatălui pentru fiul său se încadrează în ceea ce Dumitru Stăniloae considera că „implică comuniunea interpersonală. Iubirea înseamnă îndreptarea mea spre altul; şi în aceasta se arată puterea mea."[5]. Graţie iubirii parentale altruiste fiul risipitor se întoarce la tatăl său metamorfozat în cel mai preţios mărgăritar pe care cei doi îl vor fi aflat în adâncurile, depărtările şi necunoscutul existenţei.

Cea mai timpurie dintre piesele create de Valeriu Anania şi devenită accesibilă orizontului de aşteptare al lectorului se dovedeşte a fi o creaţie notabilă, doar sporadic remarcabilă, al cărei principal merit îl considerăm a fi nu atât rescrierea, în manieră personală, a pildei unei parabole biblice, ci instituirea unor constante ale viziunii estetice ale viitorului dramaturg şi, prin extrapolare, scriitor.

1 Constantin Cubleşan, *op. cit.*, p. 81.

2 Nicoleta Oancea, *Comuniunea prin iubire în piesa „Hoţul de mărgăritare"*, în „Renaşterea", an X, nr. 11, noiembrie 1999, p. 8, reprodus în Valeriu Anania, *Hoţul de mărgăritare*, 2001, pp. 82-86.

3 *Dicţionar al Noului Testament*, A-Z, autor Pr. Dr. Ioan Mircea, Bucureşti. Editura I. B. M. B. O. R., 1984, litera „d".

4 C. S. Lewis, *Cele patru iubiri*, Bucureşti. Editura Humanitas, 1997, traducere de S. Mărculescu, p. 316.

5 D. Stăniloae, *Sfânta Treime sau la început a fost iubirea*, Bucureşti. Editura I. B. M. B. O. R., 1993, p. 33.

V. MEMORII, ESEU, PUBLICISTICĂ, JURNAL

„N-am avut niciodată sentimentul că am să mor dacă nu voi scrie cutare pagină sau cutare operă. Aş crede însă că fără ele viaţa mea ar fi mai tristă; foarte tristă, vecină cu neîmplinirea."[1]

1 Valeriu Anania, *De ce scriu? În ce cred*, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 4/1986 (Răspuns la ancheta publicaţiei), reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape*. *Pagini de jurnal şi alte texte*. Ediţie îngrijită şi postafaţă de Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2000, p. 135.

Rotonda plopilor aprinși (1983)

Valeriu Anania oferă un răgaz de neprețuită desfătare estetică abordând cu aparentă detașare a profesionalismului artistic un gen literar din ce în ce mai apreciat și mai cercetat: memoriile. Poet, prozator, dramaturg de certă valoare, scriitorul nu ezită, și bine face, să trudească asupra timpului intern al ființei sale pentru a ne încânta cu amănunte necunoscute din viața unor scriitori de prim rang, pe care i s-a rostuit a-i fi întâlnit și apreciat: „Timpul naratorului din *Rotondă* se confruntă multiform cu timpul memoriei, acesta din urmă revigorat de sensibilitatea unui poet și verticalizat de meditația unui reflexiv"[1]. Volumul ni-i relevă, în ipostaze inedite, pe Tudor Arghezi, Gala Galaction, Anton Holban, Victor Papilian, Lucian Blaga, Ion Luca, Marin Preda, Vasile Voiculescu[2]. Însă nu se reconstituie sec, pur informațional, ci tonul cald, intim, al istorisirii a fost conștientizat programatic de către autor: „Nu am intenționat să fac aici istorie literară, deși e de bănuit că împătimiții acesteia vor avea ceva de reținut. (...) Unei exactități controversabile i-am preferat onestitatea aproximației. (...) Cartea mea se vrea citită mai mult în spirit decât în literă. Adevărurile ei sunt mai întâi sufletești... "[3] (p. 5). Și, ca un plus personal al memoriilor sale, ni se configurează „crâmpeie de autobiografie spirituală" dintr-un resort firesc: „... e pentru că numai ele explică ce am căutat eu în viața unor oameni, ce au căutat ei în viața mea, ce și cât am învățat – sau nu am învățat – de la ei, urmele lăsate de pașii lor pe propriile mele poteci." (p. 6).

Volumul este definitivat, după datarea *Cuvântului înainte*, încă din decembrie 1982, la Văratec. Însă geneza sa își află originile mult înapoi în timp, determinată fiind de însemnările pe care publicistul Valeriu Anania le realiza în America, evocându-l pe Tudor Arghezi, în revista și almanahul

1 Constantin Ciopraga, *Un remarcabil portretist*, în „România literară", 17, nr. 10, 8 martie 1984, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani,* ediția citată, p. 167.

2 Am respectat, în enumerare, ordinea stabilită de autor în paginile volumului, rezervându-ne opțiunea ca succesiunea să fie menținută și în cazul analizei textelor.

3 Valeriu Anania, *Cuvânt înainte (la ediția I)*. Toate trimiterile prezentului studiu se vor face le ediția Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*. Ediția a II-a, București. Editura Florile Dalbe, 1995.

„Credința” (1966-1969), dar şi în caseta literară „Noi” (1970). Tot din acea perioadă datează şi primele însemnări despre Ion Luca („Credința”, 1969). Pasaje întregi ale acestor articole se regăsesc reproduse – sau chiar citate – de către autor în paginile *Rotondei plopilor aprinşi*, aici însă indiscutabil materialul primind o organizare internă mult mai structurată, precum şi o amplitudine considerabil superioară.

Tudor Arghezi

Aproape o treime din numărul paginilor îi este dăruită lui Arghezi, într-o emoționantă şi sinceră declarație de nețărmurită dragoste creştinească şi omagiu literar al discipolului către magister, postură declarată expres de la bun început: „... aşa cum îi stă bine unui ucenic...” (p. 9). Încă de la Detroit, în 1970, Anania se exprima despre evocarea lui Arghezi amintind de „... propria ta implicare în contextul istorisirii...” (p. 7), aşadar logica naratorului homodiegetic, martor şi protagonist al istoriei discursului literar, alături de postura de martor şi protagonist al istoriei factuale, care ni se creionează veridic. Onestitatea autorului ne vorbeşte despre un „sentiment al datoriei” pentru prietenul său, dar şi pentru istoria literară. Întâlnirea dintre Anania şi Arghezi este resimțită ca „gest al destinului”, sau, cum avea să declare peste şapte ani în volumul de nuvele *Amintirile peregrinului apter* (1990), „nimic nu este întâmplător pentru că totul este semnificativ”[1]. Şi ce consideră autorul semnificativ din viața poetului lipsit de şcoală literară imediată? Fapte şi atitudini extrem de diverse.

Arghezi ni se înfățişează ca un foarte priceput gospodar mic-burghez, casa lui din strada Mărțişor părând a fi o reiterare a universului lui Noe, un tărâm în care poți afla cele mai felurite viețuitoare, o menajeria paradisiacă, poate astfel înțelegând mai bine geneza *Cărții cu jucării* (pagină de inegalabil umor al povestirii când Arghezi îşi dovedeşte mărinimia față de Anania dăruindu-i două capre ce trebuiau transportate cu trenul până în Glăvi, Vâlcea). Pisicile nenumărate permit o paralelă cu „gospodăria” din Key West a lui Ernest Hemingway. Turnulețele decorative îi conferă

1 Idem, *Amintirile peregrinului apter,* Bucureşti. Cartea Românească, 1990, p. 220.

aerul unui „... mitoc al Mânăstirii Dintr-Un-Vis” (p. 15)[1]. Însă această lume aparte camufla o particularitate a poetului, poate moştenită din scurta sa experiență monahală: vocația singurătății. Deşi în conflict deschis cu unele figuri nu de la Cernica, ci de la Mitropolia Ungrovlahiei, arhiereul Sofronie Vulpescu, care l-au determinat să părăsească repede rasa călugărească pentru a pleca aiurea în Elveția, Arghezi îşi exprimă față de Anania dorința de revedea Cernica în iunie 1949, după aproape 50 de ani. Excursia este memorabilă, poetul rebel fiind impresionat până la lacrimi de reîntâlnirea cu fratele Petre, singurul supraviețuitor al colegilor săi, care nu-l recunoaşte nici după figură, nici după numele monahal, părintele Iosif ierodiaconul, ci după numele de Tudor Arghezi... Emoția pe care poetul nu şi-a putut-o reprima în acel context precum şi afinitatea de substanță sufletească ce se s-a stabilit între el şi autorul memoriilor îi permite lui Anania să exprime un portret interior al lui Arghezi care surprinde trăsături nebănuite ale poetului: „În ființa lui intimă, poetul era un mare emotiv, dar în acelaşi timp era posedat de un demon care-i denunța emotivitatea drept slăbiciune şi-l făcea să se împotrivească propriei lui naturi. Ironia, sarcasmul, deriziunea, grotescul erau tot atâtea arme cu care el se apăra pe sine însuşi. Lacrimii interioare îi opunea virulența unui verb coroziv, menit s-o strivească. (...) Arghezi nu vedea lumea printr-o oglindă strâmbă, ci o strâmba el însuşi spre a-şi disimula propriile-i afecte, de care se sfia în fața oamenilor şi, poate, în fața lui însuşi.” (p. 49).

După ce Anania l-a cunoscut pe Arghezi în iunie 1942, ca urmare a unor versuri ale tânărului publicate în „Gândirea”, o legătură de suflet se va statornici între cei doi. Experimentatul poet îl va sprijini permanent pe învățăcel, însă după o logică extrem de rafinată, neîngăduindu-i o altă formulă de adresare decât simplul „domnule Arghezi” şi neacceptând principial convenția stabilirii explicite a relației maestru-novice. Inerentelor deznădejdi ale oricărui tânăr artist în căutarea vocației li se va răspunde: „Îndoielile nu te vor părăsi nici la optzeci de ani, m-a încurajat el. E tot ce i se poate întâmpla mai bun unui scriitor.” (p. 19). Unui alt poet amator, Grigore Melidoneanu, i se va oferi o definiție a poeziei după Verlaine: „Nuance, rien que la nuance” (p. 20), opțiune determinată şi de refuzul categoric al lui

1 Sintagma fusese folosită anterior de către autor, apropape identic, în poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme!* (!971), unde, referindu-se la protagonistul Făt-Frumos, îl numeşte „... domn al Țării Dintr-un Vis!” (apud Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, II, Bucureşti. Editura Eminescu, 1982, p. 55).

Arghezi de a se exprima despre poezie în general sau despre propriul său atelier artistic. Indiscutabil Valeriu Anania reconstituie portretul lui Tudor Arghezi prin prisma influenței covârșitoare pe care mentorul a realizat-o asupra debutantului, admisă ca atare de memorialist, care se regăsea într-o dramatică tentativă de a se desprinde de sub tutela estetică a maestrului, fără însă a fi reușit pe deplin. Chiar și particularitățile caracteristice ale poetului Arghezi sunt exprimate prin fraze ce se pliază perfect asupra alcătuirii unui portret intim al lui Anania însuși: „... se ascundea, nebănuit, altarul poetului, unde se oficia, noapte de noapte, înfricoșătoare taină a prefacerii pâinii în cuvânt." (p. 14). Este întocmai esența cuvântului poetic al lui Anania, înțeles ca materializare a logosului, creația sa artistică fiind adeseori asemănată oficierii ritualului de taină de către preot.

Arghezi evocă o serie de scriitori în felurite ipostaze: Sadoveanu este oferit ca exemplu de unic scriitor ce-și permitea să ceară banii în avans editorilor, în speță Toneghin de la „Cartea Românească". Disputa celebră dintre Nichifor Crainic și Arghezi este sintetizată în două caracterizări reciproce extrem de plastice: „- Tudor Arghezi, această insanitate a literaturii române!..."; „- Nichifor Crainic e un excrement uscat, ca și hapurile cu care îl vinde pe Dumnezeu la tarabă!..." (p. 24). De asemenea Arghezi îl revocă pe Rebreanu, deși nu-i citise decât o filă dintr-un roman recent, *Gorila* sau *Amândoi*: „... Rebreanu nu știe să scrie. E o carte proastă..." (p. 36). Pe de altă parte, Arghezi a luat partea unor scriitori în momente de grea cumpănă, așa cum a putut și el: reconsiderarea lui Octavian Goga de către Academie, afirmarea valorii lui Camil Petrescu când unii i-o negau vehement, intervenția pentru oferirea unei locuințe lui Radu Gyr prin 1956, când acesta ajunsese în ultimul hal al degradării fizice. Cel mai interesant este cum un evreu, Imanuel Weissglass (Ion Iordan, semnatarul unei traduceri a lui *Faust* de Goethe publicată în 1957, în opinia lui Arghezi mai bună decât traducerea lui Blaga) se pare a fi scăpat de la deportarea dintr-un lagăr românesc într-unul german doar pentru că ofițerul român a descoperit că evreul îl citește și îl apreciază pe Arghezi, așadar cultura a spart intoleranța rasistă. Dealtfel antisemitismul din timpul războiului, sub Antonescu, este văzut printr-o grilă „obiectivată" de către Anania: „Dacă antisemitismul, în nuanțe moderate, se consuma mai mult la nivel oficial, al autorității de stat, în mentalitatea generală a unei anume societăți filosemitismul avea reputație îndoielnică, dacă nu chiar odioasă." (p. 26). Nu este trecut cu vederea faptul că în România au existat lagăre de concentrare pentru evrei. Anania nu

ascunde propria sa atitudine în acel context: a dat dovadă de lașitate față de perspectiva de a fi văzut în compania unui evreu, dealtfel om foarte rafinat și de o rară noblețe spirituală, Alecu Westfried. Conștientizându-și nemernicia, „... eu, creștin îmbrăcat în schima abnegației." (p. 28), Anania își va cere iertare omului nedreptățit.

Alți scriitori sunt evocați de Anania, așa cum au apărut în aceeași perioadă, în contextul creionării propriei biografii a tinereții: la înființarea revistei de cultură „Dacia Rediviva", în 1941, Anania intră în conflict cu Dan Botta și se răzbună pe acesta intervenind „impertinent" în polemica dintre Dan Botta și Lucian Blaga, spre stupoarea preopinentului. (Episodul prilejuiește și creionarea unui crâmpei inedit de biografie personală, relevându-ni-se un Valeriu Anania de douăzeci de ani, proaspăt absolvent al Seminarului Ortodox, încă necălugărit, lucrând ca și chelner, în iulie 1941, pentru a plăti datoriile restante ale revistei „Dacia Rediviva" și a finanța un număr consistent dedicat lui Mihai Eminescu. Articolul semnat de autor, *Condiția existenței terestre a lui Eminescu*, este recuperat de Sandu Frunză în 1995 în volumul *Din spumele mării*). Șerban Cioculescu, ajuns la limita privațiunilor materiale, își vinde la Biblioteca Patriarhiei, unde Anania lucra pe atunci sub oblăduirea Patriarhului Justinian, o carte rară, publicată la Veneția în 1586, *Dialoghi piacevoli* de Stephano Guazzo, în paginile căreia este reprodusă o poezie de Petru Cercel, o *Rugăciune* în strofe dantești (care va fi reprodusă integral de autor în volumul *Cerurile Oltului*). Anania descoperă în aceeași postură de bibliotecar că George Coșbuc a fost angajat de Patriarhie pentru o revizuire a *Bibliei* pentru care poetul a și lucrat asupra *Pentateuhului*, fără a mai continua, fără a se ști de ce. (Momentul prilejuiește și atestarea interesului manifestat de Valeriu Anania pentru diortorisirea textului sfânt, pe care urma a o împlini el însuși peste ani: „... acestea erau ceea ce se cheamă o diortorisire, adică o îndreptare a limbii. Uitați-vă, creionul a puricat rând pe rând, a înlocuit cuvintele uzate cu echivalente proaspete, asupra altora a pus semnul întrebării, pentru altele propune două sau trei variante.", p. 56). Primii lectori ai primei scrieri a lui Valeriu Anania, poemul dramatic *Miorița*, definitivat într-o primă variantă încă din iulie 1953, au fost Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Al. Mironescu, Vasile Voiculescu, ultimii doi determinând operarea unor retușuri ale dramei.

Însă o mare carență a evocării o constituie trecerea sub tăcere a suferințelor provocate lui Anania de către regimul totalitar comunist, spre exemplu nu se precizează care a fost motivul pentru care *Miorița* nu a fost

publicată în răstimpul 3 iunie 1958, când manuscrisul era gata prefațat de Tudor Arghezi şi înaintat editorului Alexandru Balaci, şi 21 mai 1965, când la împlinirea a 85 de ani Arghezi îşi exprimă dorința de a-şi vedea prefața publicată... În cazul marelui poet Anania descrie atât detenția din 1943 din lagărul de la Târgu-Jiu, ca urmare a pamfletului *Baroane* la adresa ambasadorului Germaniei hitleriste la Bucureşti, Manfred von Killinger, cât şi privațiunile extreme pe care le-a îndurat între 1949–1955, când comuniştii îi luaseră cartela alimentară şi nu mai avea nici cum să le ia copiilor zahăr, când aproape nimeni nu-l mai onora cu prezența de ziua lui, pentru a nu fi rău văzuți de Securitate (excepție Domnița şi Dumitru Gherghinescu-Vania) şi când un călugăr pe numele său Dionisie Lungu face un gest de mare omenie, aducând din banii săi o mie de lei soției marelui poet, Paraschiva, motivând că el face ascultare Maicii Domnului, care i-a poruncit astfel... Când inclusiv fiul lui Arghezi a fost întemnițat de comunişti, prin 1949-1950 şi nici măcar Gala Galaction, deputat, nu putea face nimic, Arghezi i-a scris deznădăjduit direct Anei Pauker, cerând eliberarea fiului în virtutea cărților pe care tatăl le-a dăruit culturii naționale... (În 1955, când Arghezi „se reabilitează" cu volumul *1907* şi este ales membru al Academiei, maestrul, consecvent spiritului său incisiv şi sarcastic, nu îşi refuză plăcerea de a atrage atenția unui oficial că a întârziat vreme de zece ani cu luarea deciziei...). În schimb Anania nu poate să ne spună că lui nu i-a publicat nimeni poemul dramatic pentru că fusese condamnat la 25 de ani muncă silnică de acelaşi regim, („... Biblioteca a fost năpraznic văduvită de bibliotecar...", pp. 57-58), iar vreme de şase ani nu a mai putut lucra la dramaturgia sa decât în minte şi în suflet...

Să nu uităm că volumul de memorii a trebuit să apară în 1983. Restul a fost spus mai târziu: „- Vă mulțumesc, domnule Arghezi! Şi mă rog de iertare dacă aceste rânduri vor fi tulburat ceva din îndelunga, sfânta noastră sufletească intimitate. Le-am spicuit de ici şi de colo la statura ceasului de-acum. Pentru celelalte e încă prea devreme. Sau, poate prea târziu." (p. 74), declară Valeriu Anania la mormântul lui Tudor Arghezi, la finalul amintirilor. Din fericire nu a fost nici prea devreme, nici prea târziu, căci este o vreme pentru fiecare...

Gala Galaction

A alcătui portretul lui Gala Galaction rămâne o tentativă imperfectă principial pentru oricare dintre cei care, într-un fel sau altul, l-au cunoscut întrucâtva: „Galaction nu putea fi cunoscut, ci numai ghicit şi numai atât cât îți îngăduia statura lui de faun creştinat (...). Şedeai cu el de vorbă şi deodată ghiceai că te aflai în fața unui cifru ființial." (p. 75). Jurnalul său publicat postum oferă probabil cea mai autentică mărturie, spovedanie şi penitență a unui om bântuit neostoit şi măreț de trăsături morale deconcertant contradictorii, după cum o sugera el însuşi interlocutorilor ocazionali: „- Adevăruri cutremurătoare se vor descoperi după moartea mea..." (p. 77). Preotul Grigore Pişculescu rămâne o enigmă existențială pentru oricine, după cum reiese dintr-o enumerare a inconsecvențelor ce îl caracterizau: „Sincer în devoțiunea mistică şi în resentimentele față de duşmani, în risipa şi în cumpănirea banului, în umilință şi-n trufie, în bunătate şi-n blestem, în extazul credinței şi-n torturile îndoielii, în aspirația la sfințenie şi-n abandonul cărnii, omul acesta era fericit să ierte adulterul, dar se căia de păcatul desfrânării după ce se apropia, legiuit, de nevastă-sa, visa o lume fără războaie, dar se bucura de bombardarea teatrului care-i refuzase fiicei sale gloria de mare actriță. Dacă se poate vorbi de o enigmă Galaction, aceasta e incredibila capacitate a insului de a fi sincer în concomitența contrastelor." (p. 76).

Simptomatică pentru făgăduința şi tăgada sa lăuntrică este şi obsesia de o viață, referitoare la convertirea, pe drumul Damascului, a judecătorului de instrucție, a procurorului şi prigonitorului de creştini Saul, convertire considerată de Galaction ca revelație fulgerătoare a ceea ce oricum exista şi care fusese descoperit din momentul în care începuse căutarea. Revelația, „umbră a propriei sale conştiințe" (p. 76), determină speculația memorialistului conform căreia un proces similar se va fi întâmplat şi cu tânărul student în filosofie Grigore Pişculescu în momentul în care şi-a conştientizat vocația preoțească, totuşi sufletul său continuând a se nelinişti artistic tot restul vieții. Menționarea prealabilă a aceluiaşi episod al *Noului Testament* ca punct de interes obsesiv şi pentru Tudor Arghezi (p. 62) demonstrează nu doar faptul că pentru Valeriu Anania momentul a fost

considerat îndeajuns de relevant şi revelatoriu pentru a fi amintit în cazul amândurora, dar şi că semnificaţia acestuia nu va fi fost deloc străină unei structuri intime a propriei fiinţe, la rândul ei măcinată între conştientizarea şi asumarea harului preoţesc şi a talantului artistic. Dealtfel autorul urma a se pronunţa explicit, peste doar câtiva ani, asupra credinţei sale în existenţa forţelor latente în om, înţelese ca vocaţiei[1]. Nu de puţine ori, portretizându-i pe ceilalţi, memorialistul se exprimă, disimulat în discurs, pe sine însuşi.

Valeriu Anania îl întâlneşte în 1946, în aula Colegiului Academic din Cluj, unde Galaction vorbea alături de Ion Minulescu şi Al. Cazaban, scriitori bucureşteni, declarându-se, paradoxal, discipol literar al lui Anatol France. Generaţia de studenţi îl cunoştea îndeosebi în postura de profesor universitar de exegeză a *Vechiului Testament*, cursul fiind o poezie în sine, iar examinarea întotdeauna neproblematică pentru învăţăcei... A doua întâlnire, mai semnificativă, dintre cei doi, are loc în 1951, la mânăstirea Cernica, unde la o plimbare printre sălcii este relevată relaţia dintre Galaction şi Arghezi, ultimul preferat de Anania, în pofida faimei şi aprecierii infinit superioare pe care o avea în epocă, surprinzător, Galaction, ajuns academician, deputat şi scriitor citit destul de asiduu. Prin contrast Arghezi făcea figura proscrisului sub noul regim comunist, hulit, ignorat şi surghiunit social şi literar. Arghezi se declara de acord cu observaţia patriarhului Miron Cristea, care afirmase că prin intrarea lui Gala Galaction în cler „Biserica n-a câştigat, iar literatura a pierdut" (p. 78), proza acestuia părând a fi pierdut caracterul viguros şi senzual iniţial, eşuând într-o predică artistică. Cu toate acestea prietenia dintre Galaction şi Arghezi nu a degenerat niciodată în resentimente.

Marea mâhnire a lui Gala Galaction, dar probabil şi aspectul sub care va rămâne preponderent în conştiinţa culturală a neamului său, o constituie aportul acestuia la cea de-a doua traducere integrală a *Bibliei* în limba română, după cea din 1688. Iniţiativa revizuirii textului scriptural a avut-o patriarhul Miron Cristea, care prin 1930 sprijinea traducerea numită a lui Galaction, de fapt fiind trei personalităţi solicitate a colabora la proiect: preotul profesor Vasile Radu, preotul profesor Gala Galaction şi episcopul Nicodim Munteanu, stareţ al mânăstirii Neamţ, viitor mitropolit al Moldovei şi apoi patriarh al României. În 1936 apare ediţia provizorie a traducerii celor trei, imperfectă stilistic şi lipsită de coeziune întrucât se lucrase separat şi în conformitate cu personalitatea proprie fiecăruia: Vasile Radu respectase prea strict rigoarea filologică, Galaction prea poetic şi liber raportat la textul

1 Valeriu Anania, *De ce scriu? În ce cred?*, în *op. cit.*, p. 135.

originar, Nicodim apelând vădit la varianta rusă, intervenind şi orgoliile personale, în special diferende între Nicodim şi Galaction, dar şi între Galaction şi patriarhul Miron Cristea, care părea a-şi aroga traducerea ca pe un succes personal. Rezultatul a fost următorul: Gala Galaction îşi pune sub patronajul regelui Carol al II-lea traducerea semnată doar de el şi Vasile Radu şi publicată ca atare în 1938 la Editura Fundaţiilor Regale. În 1940 Nicodim devenit patriarh va publica la rându-i o traducere semnată doar de el şi, în plus, ebraistul I. Popescu-Mălăeşti critică sever, în broşura *Omnia pro pecunia,* traducerea lui Galaction. Noul patriarh Justinian ezita să îi republice lui Galaction traducerea, aceasta apărând mult după moartea scriitorului, în 1968, încă sub titlu de „provizoriu" şi revizuită de alţi doi teologi. Însă indubitabil în memoria colectivă cea de-a doua traducere integrală a textului sfânt va rămâne ca „a lui Galaction".

Interesant că eruditul Gala Galaction nu îşi dorea să fie înmormântat la Belu, cimitirul academicienilor şi al scriitorilor, ci la Cernica, lângă bisericuţa Sfântului Lazăr, cum dealtfel s-a şi întâmplat, dar după o suferinţă inexplicabilă şi înfricoşătoare care l-a ţintuit în încremenire mută vreme de şase ani. Aflând de strania stare a bătrânului Galaction, Anania îl vizitează acasă prin 1955, dar îl întâmpină o ipostază existenţială cutremurătoare: „Gala Galaction, îmbrăcat în anteriu, zăcea pe un jilţ cu spătar înalt, nemişcat ca o statuie de ceară, cu mâinile odihnite pe rezămători şi cu ochii deschişi, în care luceau două lumini fixe, neutre, aşa cum luminează stelele în spaţiul cosmic, fără tremurul văzduhului." (p. 82). Marea incertitudine a tuturora era dacă bătrânul preot se afla conştient sau nu în spatele încremenirii totale a corpului. Anania se cutremură la gândul unui răspuns pozitiv, întrucât o atare logică ar fi determinat o tristă concluzie: „Semnul acela putea să arate că bătrânul ştie tot ce se petrece cu el şi împrejurul său. Nu era vorba de o comă prelungită, ci de drama unei conştiinţe. Creierul care, de-a lungul unei vieţi de om, se rostise neostoit în toate chipurile, prin grai, prin zâmbet, prin lacrimă sau printr-un suspin, acum zadarnic se ruga de fiece firicel de nerv să-l ajute măcar atât cât să poată spune că el este încă viu." (pp. 82-83). După o suferinţă de şase ani, eliberarea va fi venit odată cu sunetele liturghiei ascultate de-a pururea în mânăstirea Sfântul Lazăr...

Anton Holban

Întâlnirea dintre Valeriu Anania şi Anton Holban a fost prilejuită de relaţia elev-profesor în cadrul Seminarului Central din Bucureşti, unde reputatul prozator român îşi împlinea un inedit statut de cadru didactic pe disciplinele limba şi literatura franceză şi limba şi literatura română, pe cea de-a doua neconsiderând-o „specialitatea" sa… Postura profesorală a lui Anton Holban ni se relevă a fi fost cel puţin noncomformistă, fiind mai degrabă preocupat de stabilirea unor relaţii de camaraderie şi încredere reciprocă între el şi elevii săi, programa şcolară fiind reconfigurată într-o manieră personală cu mobilul unei cât mai intense lecturi a literaturii contemporane. Astfel dascălul Anton Holban făcea ample disertaţii despre Alfred de Musset şi Marcel Proust, prilej de corigenţă fiind Paul Valery, iar preocuparea sa mergea până la a prilejui discipolilor săi rabat la preţul cărţilor librăriei „Cartea Românească", autorii vizaţi fiind Dickens, Gogol, Tolstoi, Alphonse Daudet, Edmondo de Amicis. Din paginile revistei „Vremea", „uitată" pe catedră în fiecare luni, elevii săi îl descopereau deconcertaţi pe Pompiliu Constantinescu.

Spirit boem, dar de un rafinament cultural incontestabil, Anton Holban rămâne în memoria lui Valeriu Anania ca un caracter al contrariilor: „În Holban era un amestec de gravitate şi inocenţă, de tristeţe şi frenezie, de spaimă şi vitalitate." (p. 90). Dimensiunea ludică a personalităţii sale determina acceptarea cu amuzament a unei decodificări prozaice, dar autentice, a semnificaţiei *Luceafărului*, prin perspectiva unui prezumat repetent, care susţinea că pajul Cătălin era un „băiat simpatic", iar Cătălina o „gagică". (p. 91). Responsabilitatea şi calitatea umană a dascălului se afirmă şi prin prisma relaţiei personale care s-a instituit între el şi Valeriu Anania, prozatorul intuind talentul viitorului scriitor, semnatar al memoriilor. Fără a-i ţine prelegeri de stilistică şi teorie literară, prozatorul afirmat pare a-i fi fost primul sprijin discret unui ucenic în ale scriiturii, încurajându-l pe Anania să scrie, oricum şi orice, pentru avea de unde pleca. Spre diferenţă de acesta, Eugen Ionescu, ce l-a suplinit o vreme pe Holban la catedră, l-a amendat sec pe tânărul ucenic literar prin prisma profesării unui stil irelevant, clasic, depăşit, vetust. Posteritatea avea să demonstreze că discursul literar al lui Valeriu Anania, într-adevăr de factură tradiţională în genere (elevul prefera limba „artistică" a lui Şincai şi Neculce, „limba vechilor cazanii" rămânând preocuparea şi predilecţia sa de o viaţă), a constituit totuşi o operă de remarcabilă calitate stilistică şi estetică. Anton Holban are apoi iniţiativa de a-l introduce pe tânărul Anania în universul monden literar al Bucureştiului interbelic, prin prezenţa la lansarea unui volum de versuri, *Din trâmbiţe de aur*, al lui Al. T. Stamadiad, eveniment din care discipolul reţine doar mustaţa „bogată, frumos răsucită şi bine pomădată" (p. 97) a poetului… Şi dascălul chiar l-a invitat pe elev la el acasă, iniţiindu-l în înţelegerea muzicii clasice, prin utilizarea amplei discoteci a profesorului, aflată într-o neorânduială specifică…

În acest context Valeriu Anania rememorează şi atmosfera Seminarului Central din Bucureşti, unde activau ca dascăli oameni de înaltă ţinută intelectuală, precum tânărul Alexandru Elian, reputatul bizantinolog de mai târziu, o afecţiune specială fiind rezervată directorului Petre Partenie, prozator, membru în Comitetul Societăţii de Radiodifuziune, intelectual care îi prilejuieşte lui Valeriu Anania debutul dramaturgic, printr-un scenariu radiofonic difuzat cu mare succes. Clandestinitatea în regimul sever al Seminarului Central a presupus pentru Anania părăsirea pe fereastră a căminului pentru o piesă la Naţional sau ascultarea *Simfoniei Destinului*, de la Ateneul Român, la un radio improvizat, subterfugiul undelor hertziene fiind şi cel care prilejuieşte „debutul" elevului, la şaisprezece ani, ca dramaturg, printr-o poezie dramatică scrisă sub influenţa teatrului la microfon audiat în noapte. Atmosfera de epocă evocată mai include şi melodiile populare şi romanţele restaurantului „Coşna-Cireşoaia" sau constatarea, uimită, a autorului, că Arghezi nu avea dreptate când, în 1929, susţinea lipsa bibliotecilor la sate. În plasa Drăgăşani copilul Valeriu citise Ispirescu, Andersen, *Pădurea spânzuraţilor* şi *Povestiri după Shakespeare*.

Indirect Anton Holban îi prilejuieşte lui Valeriu Anania debutul ca prozator în publicistică, prin semnarea, în 7 ianuarie 1937, în revista „Vremea", a unui emoţionant necrolog, omagiu adus dascălului trecut prematur la cele veşnice. Reţinem din acest text o trăsătură funciară omului Anton Holban, frica de moarte: „Câteodată ne vorbea şi despre moarte, de care era veşnic îngrozit. Nu se putea împăca cu ideea că, odată, va trebui să dispară din lumea prietenilor săi."; „Acest «ultim» absolut îl îngrozea şi-l făcea să se cutremure." (p. 86). Frica de moarte era o consecinţă involuntară a ateismului său, declarat şi asumat, dar neostentativ şi tolerat de directorii

a trei instituții școlare teologice în care activase ca dascăl tânărul prozator (Constanța, Cernica, București). Toți elevii cunoșteau însă nu ateismul, ci „... că profesorul era obsedat de ideea morții și purta în el o pustiitoare spaimă de neant." (p. 100), mergând pe logica deopotrivă a absurdității de a te naște și de a muri. Elevii teologi îi aflau un corespondent într-o carte de ritual, unde un imn „... vorbea despre starea dramatică a sufletului când se desparte de trup «…Către îngeri ridicând-și ochii, în zadar se roagă; către oameni mâinile tinzându-și, nu are cine să-l ajute…»..." (p. 100). Paradoxal nimeni nu și-ar fi imaginat că Anton Holban „... trăia mai mult decât obsesia unei idei. Trăia presentimentul apropiatului său sfârșit." (p. 100). Și Valeriu Anania, elevul care îi ceruse tremurând o dedicație pe romanele magistrului, *Ioana* și *Romanul lui Mirel*, își însoțește profesorul pe ultimul drum, la Crematoriu, ca un prieten părăsit. Regretând, conform credinței creștine, că nu avea liniștea de a-l vedea așezat în mormânt, tânărul Valeriu Anania este alături de prietenul său până la tentativa de a urmări procesul incinerării, însă priveliștea trupului arzând îi determină pierderea cunoștinței: „Nu cred că era vorba de groază, ci de acea răsturnare lăuntrică a lui Alioșa, pricinuită de sfârșitul starețului Zosima." (p. 102). O moarte care nu dovedește nimic?…

Victor Papilian

Dacă ar fi să acceptăm criteriul cantitativ (numărul de pagini) ca indiciu al importanței acordate de memorialist celor pe care destinul i-a rânduit a-i întâlni, atunci se pare că, pentru Valeriu Anania, după Tudor Arghezi, spiritul nobil cu influență considerabilă asupra devenirii sale a fost Victor Papilian: „Întâlnirea cu Papilian căpăta dimensiunile unei răscruci a destinului. Viața mea își deschidea o nouă valență." (p. 109). Deși mult mai puțin prezent în memoria generației prezente, Victor Papilian este departe de a fi fost o figură pasageră a vieții universitare, academice și culturale în general, după cum o dovedește o sinteză a valențelor acestui intelectual, fără ca vreunul dintre domeniile preocupărilor sale să îl rețină ca diletant: „Celebru profesor universitar, autor al unui vast tratat de anatomie ca și al unui manual de disecție - folosit și astăzi de studenții în medicină -, dramaturg, prozator prolific, care-și

făcuse un nume în povestire, nuvelă și roman, el era și un mare animator al vieții teatrale și muzicale (fusese director al Teatrului Național și al Operei din Cluj), nesfiindu-se să-și revendice el însuși virtuozități de violoncelist." (p. 130).

Împrejurările în care se cunosc cei doi țin de activitatea universitară a lui Papilian, mai precis postura sa de decan al Facultății de Medicină a Universității Daciei Superioare refugiate de la Cluj la Sibiu în urma cedării Ardealului de Nord regimului horthyst. Valeriu Anania se hotărâse în vara lui 1943 să devină medic și îl caută în acest sens pe Victor Papilian pentru a-i cere sfatul. Ca o dovadă a rafinamentului cultural și a tactului desăvârșit al decanului, în momentul în care Anania intră în audiență Papilian îl întâmpină recitându-i versurile publicate de curând de către Valeriu în revista „Gândirea", în paginile căreia și tânărul citise câteva schițe de-ale maestrului... Facem deja cunoștință cu o calitate umană pe care astăzi cu greu o mai putem afla. Relația dintre cei doi va evolua înspre o foarte strânsă prietenie literară și nu numai, chiar și mai departe de cei doi ani urmați la medicină de către studentul Anania, în rasa monahală, însă cu cea mai mare seriozitate acordată studiilor de specialitate, spre uimirea și respectul colegilor laici și chiar cu un prezumat viitor ca asistent al profesorului Grigore Benetato, reputat pavlovist. Postura didactică a lui Papilian, ireproșabilă, împrumuta ceva din rafinamentul dezinvolt al literatului, ceea ce determina spectacolul unic al cursurilor sale: „prelegerile lui se sfârșeau, întotdeauna și împotriva sobrietății didactice, în aplauzele studenților. Dascălul avea darul de a-și încununa lecția cu o idee, dacă nu neapărat filosofică, cel puțin frumoasă." (p. 114).

Dacă ar fi să punctăm aspectele literare evocate de autor, atunci trebuie să amintim că Anania menționează trei opere de-ale lui Victor Papilian: *Sufletul lui Faust,* pe care o cunoștea înainte de a se întâlni cu autorul, romanul *În credința celor șapte sfeșnice,* pe care interlocutorul tânăr nu îl citise, dar fără ca maestrul să îl pună într-o situație penibilă, volumul de nuvele *Manechinul lui Igor*, „... cea mai bună carte din opera lui Papilian și una din cele mai bune ale literaturii noastre." (p. 113). Încercatul scriitor acordă multă atenție și răbdare nu doar studentului („Medicina, dragul meu, e mai întâi o artă. (...) Să-l tratezi pe bolnav ca atare: o operă deteriorată, de timp sau de agenții patogeni, pe care dumneata, cu arta dumitale, îți propui s-o restaurezi, pe cât se poate, în frumusețea ei originară.", p. 107), ci și tânărului scriitor Valeriu Anania, încă în plin proces de căutare a vocației. Astfel reținem cugetările lui Papilian cu referire la restaurarea dragostei de om: „- Asta presupune, neapărat, o anume cantitate de jertfă. Când spunem

aceasta, ne gândim veşnic la Meşterul Manole. Or, jertfă fără dragoste nu se poate, n-ar avea nici un sens, iar dacă nu are un sens, înseamnă nimic. O ştii de la Pavel." (p. 107). Papilian este ce-l care îl ascultă pe Anania lecturându-i dimineaţa, înainte de cursuri, la Sibiu, un poem dramatic în cinci acte, *Drumur*, (Anania mărturiseşte că se temea ca nu cumva să fi fost prea influenţat de Shaw, Pirandello şi Freud!; şi chiar că a propus textul Naţionalului...), după ce anterior mai ascultaseră fragmente, la Polovragi, Emil Botta şi Arşavir Acterian. Anania conştientizează dificultăţile de receptare ale teatrului în versuri, mai ales cel în endecasilab, unde se încadra şi tentativa sa amintită, astfel încât va aborda polimetria în *Mioriţa*, primul său poem dramatic tipărit. Sunt amănunte de culise din laboratorul devenirii ca scriitor al autorului memoriilor.

În vara lui 1952, la Vatra Dornei, în urma lecturării unor scene din *Mioriţa*, Papilian îi apreciază „saltul enorm" şi angajează „... o lungă discuţie despre etnosul românesc şi despre bipolaritatea *eros – thanatos*." (pp. 144-145). Cu referire la această osmoză între dragoste şi moarte Papilian îi citează o strigătură culeasă prin Apuseni în tinereţile sale, în echipele etnologice ale „Astrei": „Poate mama mă desparte / De la câte, de la toate, / Dar de două nu mă poate: / De la mândra, de la moarte." (p. 145). Va fi folosită de Anania în *Mioriţa*, al cărei conflict ideatic este circumscris tocmai legăturii eros-thanatos. În ceea ce priveşte atitudinea lui Papilian faţă de unii scriitori ai vremii, cu referire la piesa *Seringa* de Tudor Arghezi se va exprima: „- Arghezi nu poate fi dramaturg. // (...) Nici Blaga nu e dramaturg şi nici filosof. Blaga e un mare poet şi atât." (p. 137). Dealtfel se pare că Papilian s-a aflat într-o oarecare atitudine distantă faţă de Lucian Blaga, poate şi datorită faptului că cenaclul său literar de la Sibiu şi ulterior Cluj nu a fost niciodată un partener redutabil pentru celebrul *Cerc literar de la Sibiu*, şi ulterior Cluj, ai cărui membri tineri urmau să se impună în literatură fără drept de apel: Ştefan Augustin Doinaş, Radu Stanca, I. Negoiţescu, Cornel Regman, tineri intelectuali pentru care Blaga era un fel de punct de reper in absentia. Dealtfel Valeriu Anania nu este lipsit de obiectivitate în a releva dreapta măsură a valenţelor critice ale lui Papilian: „Nu excela însă prin spirit critic şi nu cred să fi învăţat ceva de la el." (p. 136). Însă nu putem nega rolul jucat de Papilian în animarea vieţii culturale din Transilvania, mai ales după ce a ajuns preşedinte al Societăţii Scriitorilor din Ardeal.

O altă dimensiune a amintirilor impune evocarea altor nume şi evenimente din epocă, într-un tablou sugestiv. Apare, la 25 martie 1946, în Aula Colegiului

Academic din Cluj, Ion Agârbiceanu, care citeşte proză inedită, prilejul fiind, cu regret, singurul moment în care Anania s-a aflat alături de prozator. În „Revista Cercului literar" de la Sibiu Anania citeşte cu interes articolul lui Radu Stanca *Despre teatrul literar*, în 1945, şi conştientizează valoarea incontestabilă pe care o are gruparea respectivă încă de la înfiinţare. Ni se evocă admiraţia neţărmurită a lui Blaga pentru Domniţa Gherghinescu-Vania. Ni se aminteşte ţinuta exemplară a academismului clujean de la Sibiu, „tonic, reconfortant, stimulator", lipsit de „rigiditatea sau ridicolul pe care la prezumă gulerul scrobit" (p. 114), precum şi implicarea în politică a unor nume universitare clujene sonore: Emil Petrovici, Mihail Kernbach, Constantin Daicoviciu, „... militanţi ai partidului comunist şi demnitari academici (primul devenise rector, ceilalţi doi erau decani la Medicină şi, respectiv, Litere)." (p. 143). Dealtfel comunismul este şi acum relevat în ipostazele sale aculturale şi mediocre. Suferinţa lui Victor Papilian, care făcuse greşeala să devină preşedintele filialei clujene a Partidului Social Democrat al lui Titel Petrescu şi care va sfârşi nu doar prin a fi scos de la catedra universitară, ci şi întemniţat în 1952, ceea ce îl va reduce la a fi o umbră a omului de odinioară şi îi va întrista ultimii ani înaintea de moartea din august 1956. Despre propria nedreptate, transformată apoi în supliciul întemniţării, Anania nu poate să se exprime, o dată în plus, decât aluziv: „În iunie al acelui an [1946, n. a., L. B.] eu am fost silit să-mi părăsesc studiile clujene şi oraşul însuşi, într-un surghiun care a însemnat, pentru mine, întoarcerea totală la literatură, ca un proces sufletesc compensator." (p. 141). Impostura şi nedreptatea este însă relevată în toate aspectele sale: Anania cunoaşte la Polovragi pe Ion Buzdugan, autorul volumului de poezii *Metanii de luceferi,* o nulitate absolută, versificator mediocru, dar premiat de Academia Română pe considerente patriotice, ceea ce va determina meditaţia memorialistului cu privire la himera de a scrie literatură, când nu scrii nimic. Nu este cruţată nici amintirea violurilor orgiastice la care au fost supuse tinerele săsoaice, subînţeles de către soldaţii ruşi, o dată cu plecarea armatei germane, aliata soldaţilor români, precum şi problemele diverse din Cluj de după 1945: inflaţia, alimentaţia inconsistentă şi mai ales problema iredentismului, care a determinat mişcarea naţională a studenţilor din mai-iunie 1946, Anania ferindu-se să spună explicit rolul major jucat de el cu acest prilej.

Un alt palier al lecturii ne impune imaginea spiritului în devenire al lui Valeriu Anania. O amplă şi detaliată rememorare a experienţelor studentului la medicină, cu o atenţie aparte acordată problemei respectării cadavrului în timpul disecţiei, când este lipsit de o identitate certă. O scurtă punctare a travaliului

studentului la Conservator și a deciziei acestuia de a renunța la vioară, după ce o privighetoare îi răspunde infinit superior... Exprimarea, paradoxală, a „... primejdiei echilibrului lăuntric, a acelei stări de umilință care-l făcea pe Arghezi să se considere un debutant perpetuu." (p. 110). Șovăielile autorului înainte de a încredința un text tiparului. Și, mai presus de toate, relevarea calității revelatorii a visului: „Totul îmi păruse atât de puternic încât aveam impresia că acum visez, că totul dimprejurul meu este ireal și că eu sunt prada unui coșmar." (pp. 125-126). Această inversare a realului cu reveria halucinantă, care ține de onirism sau de realism magic, poate de fantastic și fabulos, mai fusese utilizată de prozator anterior în romanul său, *Străinii din Kipukua* (1979) și constituie o constantă a scriiturii sale. Și aceasta cu atât mai paradoxal cu cât autorul mărturisește că nu crede în vise, „... în pretinsele lor mesaje sau semnificații, nu mă căznesc să le țin minte și cu atât mai puțin să le tâlcuiesc." (p. 127). Ceea ce nu îl scutește de a resimți povara unui vis care îi luminează, supranatural, aspecte esențiale ale realității. Își face apariția exprimarea forței misterului (augmentată peste ani în *Amintirile peregrinului apter*, 1990): „O, fața ascunsă a omului de toată ziua, duminica lui de taină, miezul nopții lui de sub steaua polară!" (p. 131). Această față nevăzută, dar rostuită a omului va fi fost în cazul autorului tocmai harul său artistic, ce îi permite să evoce misiunea încredințată lui de muribundul Victor Papilian: ridicarea manuscriselor literare depuse din vreme și precauție într-un seif la Biblioteca Academiei în custodia lui Gabriel Ștrempel. Discipolul își va îndeplini cu pietate misiunea, poposind în fața mormântului pe a cărui țărână proaspătă florile mirositoare erau năpădite de albine: „Și mi-a părut rău, atunci, că albinele nu culeg și lacrimi." (p. 149).

Lucian Blaga

Valeriu Anania recunoaște programatic faptul de a nu-l fi cunoscut pe Lucian Blaga îndeaproape, astfel încât evocarea poetului se va configura prin îmbinarea a trei momente în care, pasager, destinul i-a rostuit a se întâlni, momente semnificativ distincte prin relevarea a trei portrete complementare ale filosofului. Cert este că tânărul Valeriu Anania avea formată o judecată valorică concludentă și sentențioasă cu referire la sistemul filosofic cel mai redutabil al culturii române: „Fascinant la lectură și puțin rezistent în articulații, sistemul

său metafizic izbutea uneori să mă și amuze, nu numai prin cele câteva desene cu sfere concentrice străpunse de săgeți impertinente, ci și printr-o seamă de expresii-cheie ca «Mare anonim», «cenzură transcendentă», «diferențiale divine», prețiozități demne – gândeam eu – de umorul molieresc." (p. 150). Dacă prejudecata și nota ușor superficial persiflantă a repudierii filosofului este de înțeles prin prisma formației teologice ortodoxe a memorialistului, notabilă rămâne însă înțelegerea și aprecierea pe care, concomitent, Valeriu Anania i-o acorda poetului Lucian Blaga: „În schimb, lirica lui mi-a făcut imaginea unui poet hieratic, oficiant în sfânta sfintelor, de care nu poți să te apropii fără sentimentul că profanezi ceva, fie pe el, fie divinitatea căreia îi slujește, fie chiar lespedea pe care nu ți-ai scos sandalele." (p. 151). În ceea ce privește acest mod de receptare a esteticii blagiene am preciza însă că autorul exprimă o viziune pur personală, întrucât, în fond, Lucian Blaga nu „slujește", prin versul său, divinitatea (asemenea lui Nichifor Crainic, bunăoară), nu este mesager al Cuvântului, ci deplânge separația dintre om și divinitate, invocă prezența unui *Deus absconditus*[1]. Oricum, cu timpul pietatea față de poet a diminuat sarcasmul față de filosof, aflându-se astfel o cale de dialog și înțelegere estetică între două filosofii existențiale prea exagerat polemizate, ortodoxia și filozofia blagiană, ambele expresii complementare ale spiritului etnic.

Valeriu Anania ezită să audieze cursurile maestrului în anii 1945-1946, la Sibiu și Cluj, și, în cele din urmă, îl întâlnește pe Lucian Blaga în iarna lui 1947, la Cluj-Napoca, prin intermediul Eugeniei Mureșan, soția protopopului Florea, „femeie inteligentă, cultă" (p. 151), care patrona unele serate amiabile în cadrul cărora poetul era prezent frapat fiind, o dată în plus, de frumusețea feminină, căreia îi datorăm inspirația câtorva creații lirice blagiene, „... o trezorerie pe care posteritatea n-o va prețui niciodată după cuviință." (p. 152). În acea seară unicul locutor a fost, desigur, Blaga, iar subiectul expunerii l-a constituit relatarea cu privire la o conferință audiată de poet la Berna, unde Mahatma Gandhi milita pacifist pentru independența Indiei, precum și resemnarea lui Blaga în a admite că, în pofida scepticismului și lucidității personale, a fost martor al unei demonstrații de metapsihică, stârnind, desigur, protestul vehement al venerabilului protopop Florea. La plecare tânărul Anania și poetul Blaga s-au sprijinit reciproc pe ghețușul străzii, și, foarte rezervat, doar la despărțire magistrul i-a comunicat tânărului că îl cunoaște foarte bine, aici memorialistul sugerând implicarea

1 Cf. V. Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2003, p. 62.

sa determinată în protestul vehement naționalist al studenților clujeni din 1946, condus de Valeriu Anania, de pe urma căruia și-a prilejuit primele confruntări cu sistemul comunist.

Cea de-a doua întâlnire dintre cei doi a avut loc în august 1956, când Valeriu Anania se hotărăște să îl viziteze pe Lucian Blaga în noua sa postură de … bibliotecar, marginalizat injust de către un regim mediocru și acultural. Ni se relevă un cu totul alt portret al omului Blaga: „… m-a întâmpinat un alt Blaga, un Blaga încărunțit, cu fața mai puțin prelungă și cu umerii mai puțin înalți, un Blaga deloc hieratic și distant, un Blaga uman, umanizat, cald, aproape euforic." (pp. 155-156). Cei doi împărtășesc nu doar tristețea recentei despărțiri de Victor Papilian, la a cărui în mormântare poetul participase, ci și postura de bibliotecar, ca urmare a înlăturării amândurora din mediul universitar. Spre stupefacția preopinentului, Lucian Blaga știa de la Șerban Cioculescu că Valeriu Anania întocmise un poem dramatic, *Miorița*. Blaga oferă și o definiție originală a mitului autohton: „… mie *Miorița* mi s-a părut întotdeauna o idee circulară, așa, ca roțile de foc ale lui Iezechiil…" (p. 157), contestată de Anania, care consideră că mitul nu e o idee, ci un sentiment, astfel exprimându-se și o diferență de structură ontologică a personalităților lor, cerebralitate vs. sensibilitate. Mai aflăm cu această ocazie că romanul blagian publicat postum a fost întocmit la îndemnul lui Șerban Cioculescu. Aparent mulțumit cu sine și cu valențele creatoare fecunde chiar și atunci, Blaga are doar regretul declarat că nu mai poate publica, Anania înseninându-l prin înștiințarea că în paginile unui caiet de sugestii literare pentru publicare un intelectual care trecuse prin Librăria Academiei bucureștene scrisese cu temeritate: opera lui Lucian Blaga.

Ultima întâlnire dintre Blaga și Anania a avut loc în primăvara lui 1958 într-o stație de tramvai din București. Blaga începuse a fi republicat și purta tratative cu Editura pentru Literatură pentru o selecție din lirica sa. Cu mândrie și conștiință a valorii de sine Lucian Blaga îi comunică lui Anania că prietenii săi din Occident îl propuseseră pentru premiul Nobel, pentru „opera sa". Poetul recunoaște că îi este teamă să îl viziteze pe Vasile Voiculescu: „… am ajuns să ne temem unii de alții, să ne fie frică de propriile noastre iubiri." (p. 159). O planificată reuniune a celor trei acasă la Valeriu Anania nu mai are loc: „La scurtă vreme, neîndurările acelui deceniu aveau să ne însingureze, pe Voiculescu într-o parte, pe mine în alta, pe Blaga întru ale sale, despărțindu-ne pentru totdeauna. De moarte lui am aflat plângând pe un perete, într-o noapte cu ochiul de sticlă." (p. 159). Peretele amintit

era al temniței din Aiud, unde Valeriu Anania a fost închis șase ani de comuniști, exact în același timp Vasile Voiculescu, septuagenar, împărtășind aceeași claustrare existențială inumană și incalificabilă. Ultimul portret este configurat post-mortem, în contextul amintirii faptului că Blaga „... și-a prevăzut marea trecere printr-un vis care i-a precedat-o cu numai câteva ore. Aș îndrăzni să cred că poetul era înzestrat cu o hipersensibilitate pe care nu mulți oameni o au, că el a izbutit nu numai să gândească misterul, ci și să trăiască întru mister, că luciditatea lui avea uneori acces la «celălalt tărâm», al vestigiilor inefabile." (pp.159-160).

Scurtul capitol dedicat lui Lucian Blaga mai reține pasager și două amănunte „exotice" ale biografiei lui Valeriu Anania: la admiterea în cadrul Facultății de Teologie din București (1942), examinat fiind de Nichifor Crainic la dogmatică, tânărul răspunde, în spirit de frondă, că Dumnezeu a creat lumea din necesitate (varianta susținută de examinator, din același spirit de frondă, fiind capriciul ca și cauzalitate a genezei originare); în august 1956, în vizită la biroul de bibliotecar al lui Blaga, Anania se deconspiră ca fumător perseverent...

În mai 1970, pe când își slujea Biserica și neamul pe plaiurile americane, Valeriu Anania publică peste ocean, în caseta de literatură „Noi", un emoționant articol, încheiat cu următoarele cuvinte, referitoare la Blaga: „Locul lui trebuie să fie sus, pe muntele Kogaionului, la sălașul de piatră al strămoșului Vezinas, de unde să vegheze peste Lancrăm și peste Țară, mai al lor și mai statornic cu ele." (p. 162). Peste patru ani, în Lancrăm, la mormântul poetului și filosofului, memorialistul nu află nimic să îi servească drept sfeșnic pentru lumânare sau reazim pentru flori, „... în afară de un singur obiect, pus acolo de o mână milostivă: o cutie de tinichea, cilindrică, din care cineva consumase mazărea și pe care încă se mai putea citi: «Fabrica de conserve Caracal»." (p. 163). Volumul de memorii a apărut în 1983 și posteritatea va fi făcut dreptate, în cele din urmă, și zariștii veșniciei din satul sunetelor lacrimei[1].

1 Deși, ca o amară ironie a sorții, episodul nu rămâne singurul în care Valeriu Anania va adopta o poziție lipsită de echivoc pentru acordarea justei considerații mormântului filosofului. În mai 2005, în postura de arhiepiscop, luând cuvântul în plen la deschiderea lucrărilor Festivalului Internațional „Lucian Blaga" din Cluj-Napoca, se angajează să semneze memoriul prin care participanții la Festival solicitau Ministerului Culturii intervenția pentru înlăturarea unei săli de sport construită în proximitatea mormântului, neglijându-se astfel grobian doleanțele testamentare ale poetului, chiar și în anul 2004, la mai bine de jumătate de secol de la trecerea sa în zariștea veșniciei din satul sunetelor lacrimei... (n. a., L. B.).

Ion Luca

După Arghezi şi Victor Papilian, scriitorul care s-a menţinut cel mai pregnant în memoria lui Valeriu Anania pare a fi Ion Luca, pe care l-a cunoscut în iarna lui 1946 în casa Eugeniei Mureşan, soţia protopopului Florea din Cluj. Prolificul dramaturg Ion Luca, autor a peste patruzeci de piese, face figură echivocă, pentru a nu spune tragică, atât ca om cât şi ca reper al istoriei literaturii române, care nu îl reţine decât meteoric, în lipsa însă a unor exegeze pertinente care să lămurească exact valoarea estetică a scriiturii sale. Portretizările şi opiniile critice existente în memoriile lui Anania sunt destul de sugestive. Autorul fusese cucerit de piesele lui Luca: „... avea să devină dramaturgul meu preferat, piesele sale, obiect de studiu, modele de urmat, idealuri de atins. Ele mă cuceriseră nu atât prin tehnica zisă a construcţiei (învăţasem mai mult de la Schiller şi Caragiale), nici prin mesaj (întotdeauna discutabil), ci prin vigoarea limbajului dramatic, prin puritatea limbii, prin frâna lucidă asupra invaziei lirice (echilibru între abundenţa metaforică a lui Blaga şi uscăciunea lui Sorbul) şi prin vitalitatea caracterelor (...). Mă ţineam la distanţă de schematismul ideatic al unora dintre piese şi aveam destule rezerve faţă de tehnica versificaţiei, în altele." (p. 165), asupra ultimului aspect Anania revenind cu precizări explicite: „... versificaţia lui greoaie, bolovănoasă, forţată..." (p. 191). În epocă un amplu eseu semnat de Petru Comarnescu, *Drama vitalistă a lui Ion Luca,* nu îi oferă lui Anania lămuriri suplimentare asupra omului Ion Luca. Arghezi scrie un emoţionant articol, publicat în „Adevărul" din 8 decembrie 1946, în care afirmă: „Inegal adeseori, adeseori revelator, tragicul lui frumos ţine de conştiinţă, de o atitudine categoric situată în faţa universului, închis cu lacăte grele." (p. 179). Victor Papilian, sub al cărui directorat i se pusese în scenă la Naţionalul clujean comedia *Morişca* (egală în valoare cu *Ultima oră,* după opinia sa), se pronunţă: „Luca e un mare talent, dar, ca om, e imposibil." (p. 199). Iar Anania oferă şi sinteza omului: „Personalitatea lui Luca era devastată de un orgoliu radical, care însemna mai întâi supraevaluarea propriului său geniu şi apoi negarea totală a altor valori." (p. 188).

Iar valorile negate de Ion Luca, suferind cert de neurastenie („Scriitorul trăia într-o permanentă stare de nesiguranţă şi anxietate, adăugată nevrozelor

sale cronice.", p. 179), sunt nume sonore: „- Ce, Caragiale e dramaturg? Voi nu vedeţi că toate personajele lui vorbesc la fel?..." (p. 192). Îl considera pe Blaga plagiatorul lui Nietzsche, râdea de Ion Barbu, Eminescu nu era deloc poet, era convins că este persecutat de Victor Eftimiu şi Aurel Baranga, se considera urmaşul şi „întregitorul" lui Shakespeare şi era obsedat de posteritate operei sale. Când Anania era la curent cu scrierile lui Claudel, Anouilh, Giraudoux, Beckett, Ionesco, Ion Luca le nega din principiu, fără măcar a le fi citit. Luca trăia cu convingere toate acestea, după principiul „A fi dramaturg înseamnă a vedea lumea dramatic!" (p. 182). În bună măsură se relevă ca expresie vie a perfectului egocentrism, convins că este „geniul dramaturgiei noastre naţionale" (p. 192) înconjurat de nulităţi absolute: „... devenea victima orgoliului său exacerbat, care era mai mult decât o supraconştiinţă de sine, era singurul său reper, la treapta supremă, în relaţiile lui cu ceilalţi oameni." (p. 187). E drept că omul renunţase la tot pentru literatură: posesor a două doctorate *magna cum laude*, în Teologie şi Drept, fost diacon, despărţit de familie, omul ajunsese să nu aibă ce mânca din dorinţa de a trăi pentru şi din dramaturgia sa. Iar dramaturgia sa nu era de neglijat, cel puţin pentru tânărul scriitor Valeriu Anania. Adolescent fiind, fugise din internat pentru a vedea *Femeia cezarului,* la Naţionalul bucureştean, pe care o consideră superioară pieselor unor dramaturgi celebri în epocă: Mihail Sorbul, Al. Kiriţescu, Victor Sardou. Faţă de capodopera lui Luca, *Icarii de pe Argeş,* „... poem dramatic care distruge mitul Meşterului Manole..." (p. 167), Anania îşi exprimă unele rezerve. *Năframa iubitei,* jucată de Naţionalul bucureştean în 1947, este pusă în scenă, de către un teatru de amatori, cu ajutorul lui Anania, în 1948 la Bistriţa olteană, în prezenţa lui Luca (moment de tragi-comedie atunci când dramaturgul, imposibil, vrea să lectureze călugăriţelor, în premieră absolută, o piesă despre... maternitate!). Alte piese citite de tânărul Anania, *Amon Ra, Salba reginei, Javra pământului, Femeia, fiica bărbatului, Rachieriţa, Alb şi negru* vor exercita o influenţă declarată asupra teatrului de tinereţe al lui Anania, nepublicat, *Postumia,* din 1947, inspirată şi de Titus Livius fiind un exemplu. Dealtfel, deşi Luca îl întâmpină pe Anania cu un limbaj vulgar şi comportament bădăran în momentul primei lor întâlniri, ascultând fragmente din altă piesă nepublicată a tânărului, *Drumur,* va declara sec: „- Scrie bine, al dracului!" (p. 168). Poate că una dintre cauzele pentru care nu a fost promovat de regimul comunist să fi constituit şi pretenţia absurdă a legionarilor, care îşi arogau drept operă ce reflectă ideologia lor *Icarii de pe Argeş,* ca de altfel şi romanul *Cimitirul Buna Vestire* al lui Arghezi.

În acest context Anania evocă şi alți intelectuali sau personalități ale vremii. O primă întâlnire, întâmplătoare, prin 1947, la Ministerul Instrucțiunii Publice, cu Popa Ion Marina, proaspăt mitropolit al Moldovei, cel ce avea să devină patriarhul Justinian şi alături de care Valeriu Anania va lucra douăzeci şi cinci de ani. Compozitorul Lucian Teodossiu, autorul operei *Sânziana şi Pepelea* după feeria lui Alecsandri, este realmente interesat să transpună într-o operă şi poemul dramatic *Du-te vreme, vino vreme* al lui Valeriu Anania, încă nepublicat pe atunci, însă este refuzat de autorități care consideră „... ideea unui Făt-Frumos tragic...” (p. 181) o manifestare de avangardă şi solicită un „happy end”... Victor Eftimiu nu este unul dintre scriitorii pe care Anania să îi fi apreciat ca oameni şi s-a distanțat de acesta, deşi fusese invitat în 1957 chiar de dramaturg pentru a asista la premiera piesei *Doctor Faust Vrăjitor* (care se dovedeşte un lamentabil eşec), deşi Eftimiu îi oferă, în 1972, o recomandare pentru ca Anania să fie primit în rândul Uniunii Scriitorilor, după acelea primite de la Al. Rosseti şi Marin Preda. Un răsfățat al regimului comunist şi pe patul său de suferind, Eftimiu rămâne pentru Anania doar remarcabilul autor al feeriei *Înşir-te, mărgărite*, de la care admite, totuşi a fi învățat „... modelul unui vers dramatic limpede şi fluid, cu ultima călcătură pe greutatea replicii.” (p. 191). Scriitorul Valeriu Anania ni se relevă în diverse ipostaze de culise: în 1948 rescrie pentru Bistrița olteană *Jocul fulgilor* şi creează alte piese rămase în manuscris, *Prometeu,* sau publicate după aproape jumătate de secol, *Hoțul de mărgăritare* (1993), toate fiind considerate de memorialist „... exerciții ale unui poet care simțea că se exprimă mai adevărat prin eroii lui decât prin sine însuşi.” (pp. 171-172).

Prietenia dintre Anania şi Ion Luca a evoluat cu multe sinuozități, datorită caracterului imposibil al vârstnicului. Pentru a-i demonstra că nu are dreptate când se considera singurul dramaturg român valabil, Anania îi atrage atenția lui Luca asupra unei bizare coincidențe: metafora „cuiul veşniciei”, folosită de Luca în 1943 în piesa *Amon Ra* fusese utilizată anterior chiar de Victor Eftimiu în 1920 în piesa *Cocoşul negru.* Despărțirea survine în decembrie 1955, în urma unei neînțelegeri stupide, şi este urmată, spre tristețea lui Anania, de un gest incalificabil al lui Luca: în primăvara lui 1957 Teatrul Armatei (actualul „Nottara”), sub directoratul lui Ion Şahighian, dorea să-i pună în scenă *Miorița*, încă nepublicată, iar Ion Luca pretinde complet absurd să fie trecut coautor sau măcar să încaseze jumătate din beneficii. Proiectul oricum nu se mai realizează întrucât Anania va fi întemnițat de comunişti pentru şase ani, acum făcându-se şi cea mai

transparentă referire a autorului la suferințele îndurate datorită regimului dictatorial: „... atât *Miorița*, cât şi unicul ei semnatar treceau prin purgatoriul unui fel de *opus igni, auctor patibulo*... Eram în obsedantul deceniu.” (p. 203). Concluzia autorului cu referire la Ion Luca este una plină de înțelegere şi de compătimire: „El nu a trăit decât pentru arta lui. // (...) Îl caut pe Ion Luca pretutindeni şi nu-l găsesc decât în amărâtele mele amintiri.” (p. 204). Care amintiri se doresc a fi un act de soteriologie a efemerului perisabil : „... cred că am scris aceste câteva pagini numai de dragul şi sub emoția, încă fragedă, a acelui moment, când am înțeles că timpul e real numai în măsura în care devine eternitate.” (p. 175).

Marin Preda

Aparent cel mai „distant” dintre capitolele volumului, impresie a tonalității discursului ce este pe deplin explicabilă şi prin prisma faptului că între Valeriu Anania şi Marin Preda nu au existat decât relații pur profesionale, protocolare, autor-editor, pline însă de bunăvoință din partea celui din urmă. Cu toate acestea este de reținut, din *Cuvântul înainte*, că lui Preda i se datorează, în bună măsură, apariția memoriilor, încurajarea sa ca editor adăugându-se unor insistențe ale cititorilor lui Anania. Imaginea în epocă a reputatului prozator rămâne contradictorie, fiecare dintre caracterizări având nota sa de autenticitate: „unii credeau că rămăsese un «Moromete» balcanic, ros de instincte primare, în timp ce alții, dimpotrivă, recunoşteau în el un rafinament subțire, disimulat cu arta țăranului inteligent. Cărțile lui îmi creaseră imaginea unui intelect mai degrabă robust decât ager şi a unui talent care asudă din greu asupra paginii născânde.” (p. 205).

Memorialistul evocă editarea de către „Cartea Românească”, sub directoratul lui Marin Preda, a propriilor volume: *Geneze* (versuri, 1971), *Poeme cu măşti* (teatru, 1972), *Istorii agrippine* (versuri, 1976), *Străinii din Kipukua* (roman, 1979), asupra celui din urmă titlu oferindu-ni-se şi o prețioasă informație a genezei sale: încă din 1972 Anania semnase un contract în alb cu editura pentru proiectul numit... *Legendele Hawaiului*. Însă ceea ce îi uneşte pe cei doi, autor şi editor, este o rugăminte a lui Marin

Preda, adresată lui Valeriu Anania, la o dată neprecizată, prezumat uitată de către memorialist, de a-i procura ceva anume. Doleanța fiind reiterată în 1972, situația se lămureşte în 1976: prozatorul, care îi mărturiseşte că lucra la „... o carte mare, cartea vieții mele, deosebită de tot ce am scris până acum." (p. 207), se arată interesat de scrierile apostolului Pavel... Anania este cel care îi procură exegeze de specialitate în domeniu precum şi *Biblia* din 1914: „Nu ştiu dacă şi cât le va fi folosit. Sigur este însă că *Cel mai iubit dintre pământeni* se încheie cu un citat din Pavel. Marin Preda mă crezuse." (p. 209).

Indiscutabil mai savuros, dacă nu şi mai consistent, este însă momentul datat 14 iunie 1979, când Anania se întâlneşte pe stradă, după o vizită făcută suferindei Marietta Sadova, cu un Marin Preda amețit bine de câteva pahare în plus. Prilejul evidențiază în primul rând caracterul său „balcanic", prin limbajul adecvat stării euforice, episod de care este amuzată şi Ioana Postelnicu, surprinsă în trecere, prozatorul perorând despre Grecia metaistorică şi despre dorința sa de a trăi optzeci şi patru de ani pentru a face în ciudă duşmanilor... Dar, pe de altă parte, neprevăzuta însoțire a celor doi către casa lui Preda determină şi evidențierea „rafinamentului subțire" al „țăranului inteligent": deşi inițial era pornit să facă dreptate propriului băiat, bătut de un copil de culoare al vreunui diplomat din cartierul Mântuleasa, Preda va sfârşi prin a se declara de acord cu străinul. Considerentul? Acela nu făcuse decât să răspunde unei grave insulte a băiatului lui Preda, care îşi bătuse joc de limba sa. Prozatorul se declară susținător principial al ideii că limba nației tale trebuie apărată chiar şi cu pumnii...

Vasile Voiculescu

Portretul cel mai spiritualizat în memoriile lui Valeriu Anania pare a fi cel al lui Vasile Voiculescu, o aglomerare poetică de metafore încercând să surprindă esența unui om care a uimit posteritate şi istoria literaturii române cum altul încă nu a reuşit: „De sfânt bizantin era şi chipul său prelung, uscățiv, adiat de o frunte inteligentă, luminat de barba albă, îngrijită - pe care însă foarfeca o neglija în vremea iernii -, a cărui odihnitoare blândețe se cumpănea cu genezele

ochilor cosmici, izvorâtoare de lumini. În mersul său domol, trupul firav era ca un templu pe plaur, purtat pe ape cu sufletul arzând în trestii." (p. 216).

Deşi nu îşi poate aminti exact momentul în care s-au întâlnit, mândrindu-se că astfel pare a fi făcut parte din viața sa dintotdeauna („Incertitudinea acestui început e una din mândriile mele de taină.", p. 217), Anania şi Voiculescu, alături de Al. Mironescu, Ion Marin Sadoveanu şi, o vreme, Ion Barbu s-au regăsit în 1952 la Antim, unde poetul călugărit Daniil Sandu Tudor ținea prelegeri despre doctrina palamită. Anania consideră că acolo a avut Voiculescu „... revelația unei alte dimensiuni a spiritului..." (p. 217), care a determinat apariția capodoperei sale poetice, „... *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare*..., adevărata şi marea lui poezie." (p. 218). Practicant al isihiei, „... care înseamnă linişte, pace lăuntrică, (...) o pace interioară, care este, în acelaşi timp, nepace, nelinişte. (...) Isihia e o linişte creatoare, neastâmpărată, în continuă mişcare, dar nu o rotire pe orizontală, ca aceea a vulturilor, ci o largă înşurubare pe verticală, ca învârtirea iederii pe tirs, un urcuş în spirală către înălțimile cele mai de sus, acolo unde se consumă Logodna contemplației poetice." (p. 232-233), aşa cum Anania recunoaşte că el nu a fost niciodată, Voiculescu pare a fi avut, în opinia memorialistului, două faze distincte ale creației de maximă expresivitate: între 1948-1953, fază de inițiere a marii lui poezii, în care isihia era o *sursă* de inspirație şi o fază ulterioară, în care isihia devine *inspirația însăşi*. Anania atrage atenția că sonetele voiculesciene nu sunt poezie erotică, ci una care exprimă stare de *agape*. Remarcabilă analiza autorului, care, deşi preot ortodox, nu celebrează fals volumele publicate antum de Voiculescu, strict pe criteriul că sunt de o certă expresie religioasă („... uneori cam descriptivă şi cam convențională – ca să nu spun tezistă – alteori de-a dreptul uluitoare.", p. 220), ci recunoaşte superioritate operei postume.

Voiculescu trăia, la bătrânețe, într-o sărăcie aproape lucie, dar avea casa îmbrăcată în cărți şi citea încă enorm, zilnic, remarcându-se şi printr-o demnitate perfectă: a refuzat posibilitatea acordării unei pensii de onoare din partea Uniunii Scriitorilor pentru a nu lăsa impresia că acceptă pomană de la comunişti şi de asemenea nu l-a încurajat pe Zaharia Stancu în tentativa acestuia de a-i aranja punerea în scenă a unei piese la Naționalul bucureştean. Bunătatea inimii sale şi modestia izolării senine sunt concis exprimate chiar de Voiculescu: „- Ce vrei dumneata dacă aşa-mi place mie să trăiesc? Supăr pe cineva?" (p. 219). Şi cu toate acestea a supărat pe cineva, căci în 1958, când Voiculescu avea o vârstă venerabilă, comuniştii l-au

întemnițat în virtutea unei ideologii care nu a avut niciodată nimic uman şi omenesc: „... sfârşitul acelui deceniu avea să-l supună, şi pe el, ca pe mulți alții, unei tragice experiențe de viață, la inofensiva vârstă de şaptezeci şi cinci de primăveri." (p. 232). Dealtfel Anania comite „imprudența" de a exprima şi adevărul despre cultura promovată de regimul amintit: „... epoci literare dominate de ceea ce s-a numit mai târziu sociologism vulgar." (p. 225); „... un pustiu al conştiinței, semănat cu leşuri." (p. 227).

Ca amănunte de culise ale istoriei literare, aflăm că Voiculescu i-a lecturat lui Anania piesa *Pribeaga*, rămasă nepublicată, cum dealtfel şi povestirile *Schitul de ceară* şi *Blestemul smochinului.* Ca urmare a primei lecturi publice a poemului dramatic *Miorița*, în 1953, Al. Mironescu acuză păgânismul piesei, iar Voiculescu îl apără cu îndârjire, dovedind astfel, deopotrivă autor şi prieten, ambii scriitori de inspirație creştină, valoarea utilizării elementelor păgâne în artă. Într-o amplă apreciere scrisă Voiculescu observă motivul supraomului şi cel al fatalității / predestinării din balada populară şi oferă multiple sugestii dramaturgului Anania: „... lui V. Voiculescu îi datorez finalul actual al *Mioriței* şi (...) spiritului său îi transfer, cu recunoştință, meritele ce mi s-au atribuit." (p. 225). A doua variantă va fi lecturată în 1955 în casa lui Barbu Slătineanu, om cultivat care la bătrânețe se va apuca de scriitură, la încurajarea lui Şerban Cioculescu. În casa lui Slătineanu V. Voiculescu pare a-şi fi citit bună parte din povestirile care îl vor consacra postum. Acest moment îl determină pe M. Ungheanu să evidențieze una din calitățile majore ale cărții: „Sunt episoade care înfățişează cea de-a doua viață a literaturii române don vremea când A. Toma era mai mare decât Arghezi şi care atestă existența unei vieți literare care-şi continuă în forme proprii, prin inițiative individuale sau colective, cursul anterior. (...) Acest traseu al literaturii române, al cărui traseu exclamația amintirilor transmise azi de mai mulți scriitori îl scoate la iveală, este tema intimă a cărții lui Valeriu Anania."[1]. Sunt amintite „... verva cerebrală a lui Cioculescu (...) magisteriul critic, întotdeauna elegant şi precis, ca o tăietură de diamant, al lui Vladimir Streinu." (p. 225). Ca o replică stârnită de o poezie noncomformistă a lui Anania, *Miezonoptică*, Voiculescu îi va dedica o poezie inedită: *Adaos la o poezie a părintelui Anania,* datată 2 octombrie 1955, în care îi oferă o subtilă lecție de poetică: „El voise să mă înştiințeze, pe această cale şi în acest mod, că adevărata poezie, aceea care abordează universul metafizic, nu trebuie

1 M. Ungheanu, *„Rotonda plopilor aprinşi"*, în *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani,* ediția citată, pp. 176-177.

implicată în răfuieli contingente, ci se cere păstrată la marile ei altitudini." (p. 232). Evoluția poeziei lui Valeriu Anania, de la perioada publicistică până la editarea celor cinci volume, se vrea o însuşire a sugestiei oferite de maestru.

Foarte sugestive sunt portretizările sintetice a trei scriitori de inspirație religioasă: Arghezi era „... un religios de tip meditativ, care renunțase la orice formă de ritual şi se concentrase în cugetare. El spunea, şi nu numai în poezie: «*Te caut, mut, te-nchipui, te gândesc*», sau: «*Rugăciunea mea e gândul*».". Ion Marin Sadoveanu „... devenise un ritualist aproape bigot...", iar Voiculescu „... era un contemplativ, pe o treaptă cu mult superioară", trăia starea de entaz, „... înmănunchere a sufletului în propriul său interior, o perpetuă angajare în urcuşul lăuntric." (p. 233). Lipseşte aprecierea memorialistului cu privire la cel de-al patrulea scriitor religios al cercului amintit... Aceasta va fi fiind dedusă din opera vastă a unui literat de înaltă ținută estetică.

Vasile Voiculescu, apariție bizară, târzie în literatură, cu debut la o maturitate sigură, ca dealtfel şi Valeriu Anania, cei doi împărtăşind şi dimensiunea medicinii, Anania ca student, Voiculescu în postura de doctor dedicat meseriei, până la a nu accepta să i se spună altfel decât „domnule doctor", este cu siguranță o parte din sufletul şi devenirea spirituală a scriitorului Valeriu Anania, care îi aduce un omagiu necesar valorilor culturii române: „Dacă Shakespeare ne-a lăsat poezia unui geniu, Voiculescu ne-a dăruit pe aceea a unui harismatic." (p. 234).

*

Rotonda plopilor aprinşi se singularizează prin dificultatea funciară de a fi încadrabilă în genul strict memorialistic. Constantin Ciopraga sugera, pe bună dreptate, faptul că volumul permite accesul în interiorul biografiei intime, eşafodajul fiind fundamentat pe impresii profund subiective: „Prinse apoi în articulații, fragmentele în cauză seamănă mai degrabă privitorului decât celui observat, de unde constatarea că scrierile memorialistice interesează, în cele din urmă, în modul în care o personalitate s'a răsfrânt în oglinda altora."[1]. Nota de profundă originalitate a memoriilor lui Valeriu Anania este conferită în primul rând nu de conținutul informațional, ci de modalitatea în care naratorul (identificabil cu autorul şi adeseori suprapunându-se personajului martor şi protagonist, într-o tripartiție specifică genului) se exprimă asupra

1 Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 167.

acestui conținut. Nu subiectul în sine, ci discursul, nu povestea, ci povestirea, nu istoria, ci atitudinea față de istorie. În ultimă instanță nu îi vom descoperi în memoriile lui Anania pe cei evocați, deși aceasta se vrea a fi intenționalitatea aparentă, ci pe Anania însuşi, inclusiv în postura în care el îşi relevă sieşi pe ceilalți. „Eroul" acestor povestiri este Valeriu Anania însuşi, inerent toți ceilalți gravitând centripet în imediata sa proximitate. Portretizându-i pe fiecare în parte autorul mai face încă un pas către exprimarea sinelui. Şi fiecare dintre cei evocați se constată a fi un fragment din ontologia propriei articulații. Absența lor ar fi însemnat inexistența lui Valeriu Anania, după cum absența expresiei artistice care îi evocă ar fi însemnat opera sa literară incompletă şi imperfectă: „... discreția cu care scriitorul se referă mereu la sine este remarcabilă. Dar ea nu estompează, ci dimpotrivă, relevă calitățile sale de *ucenic ascultător*, ştiind să-şi modeleze personalitatea şi glasul după exemplul iluştrilor săi dascăli. Întocmai în aceste *mărturisiri de sine* stă frumusețea şi farmecul evocator al paginilor lui Valeriu Anania..."[1]. Vorbind despre ceilalți artistul se rosteşte pe sine într-un ritual ale cărui valențe finale se dovedesc a fi nu atât o terapeutică prin artă, cât dobândirea soteriologiei, sau cel puțin a stării de grație, a apolinizării conştiinței de sine, printr-o euharistie din preteritul propriei existențe.

Decuparea metodică a unora dintre valențele acestui volum impune constatarea că palierele de lectură sunt multiple. Se reconstituie, intrinsec, atmosfera de epocă, cu precizarea că spectacolul istoriei interne a memoriilor este cu atât mai frapant cu cât se contrazic şi se completează, involuntar şi edificator, mai multe epoci, fiecare cu specificul său, a cărui paletă se circumscrie ludicului şi tragicului într-o îngemănare deconcertantă. Între datele, aproximative, ale anilor 1936-1979 (uneori cu incursiuni identificabile mai ample) întâlnim lumi foarte diferite, chiar dacă ele nu sunt numite şi exprimate explicit: perioada interbelică, cea a războiului (cu ambele fronturi...), a obsedantului deceniu şi cea a regimului „de după amnistia generală". Volumul publicat fiind în 1983, autorul nu are totala libertate de expresie, însă se remarcă o subtilitate cât se poate de meritorie în a sugera, uneori extrem de transparent, adevăruri neoficializate la acea dată. În acest sens volumul lui Anania este şi o minimală expresie a unei atitudini a intelectualului lucid şi responsabil față de trecut. O reconstituire a lumilor de altădată, cu aspectele pozitive, dar îndeosebi cu cele blamabile şi blamate ca atare. Aparent o recuperare a paradisului propriu al autorului, istoria

1 Constantin Cubleşan, *„Mărturiile" Arhiepiscopului Bartolomeu Valeriu Anania*, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 185.

memoriilor personale presupune însă o subtilă descindere în infernul istoriei factuale recente. În acest sens volumul lui Anania trebuie apreciat şi ca un minimal aport la ceea ce se poate numi resurecția memoriei colective.

Un alt palier de lectură ne va impune portretizarea, subiectivă, dar tocmai astfel determinând voluptatea lecturii, a unor profiluri umane extrem de diverse. Acelaşi Constantin Ciopraga amintea în acest context: „Intră în acțiune, în felul memoriilor lui E. Lovinescu, un suculent «anecdotism psihologic»..."[1]. Aici se trădează prozatorul Valeriu Anania, reliefându-se şi un remarcabil talent de autor al unor schițe, adeseori savuroase, de un umor intrinsec, dar care nu putea fi obținut fără buna cunoaştere a psihologiilor individuale şi fără exersarea prealabilă în proză. Ceea ce cu ani în urmă, în timpul activității publicistice în America, erau simple notații destinate foii efemere, acum se relevă ca eşafodaje construite temeinic, pline de profunzime. Marea capacitate a memorialistului este în acest context de a ne prezenta nu evocările seci ale unor personalități ce nu vor mai fi niciodată printre cei de azi, ci resurecția, din cenuşa propriei amintiri, a unor oameni vii, aflați parcă alături de cititor, în imediata sa proximitate, aici şi acum. Preteritul primeşte funcția prezentului continuu. Înviindu-i nu li se oferă doar o şansă de a retrăi, ci autorul se retrăieşte el însuşi pe sine. Astfel revenim la calitatea fundamentală a volumului de față: descoperirea nu a opt portrete de scriitori, ci a unuia, sinteză a tuturor celorlalte: Valeriu Anania, de la postura elevului Seminarului Central din Bucureşti şi a primelor sale compoziții literare până la cea a reputatului autor, membru al Uniunii Scriitorilor din România, căruia urma a i se publica într-un tiraj spectaculos romanul încă neterminat. Între acestea, o viață de om, cu năzuințele, împlinirile, dar mai ales durerile şi suferințele sale, care toate fac parte, nemijlocit, din *Rotonda plopilor aprinşi*. Drama unei conştiințe.

1 *Ibidem*.

Cerurile Oltului (1990)

Capodoperă a eseisticii lui Valeriu Anania, volumul *Cerurile Oltului*[1], a cărui redactare a fost împlinită, după semnătura autorului, încă din 30 martie 1988, la Văratec, impune un travaliu deconcertant exegetului prin aceea că se sustrage oricărei tentative de a fi încadrat într-o anume dimensiune culturală. Perspectiva interdisciplinară este singura care ar putea să se pronunțe exhaustiv asupra amplului eseu erudit al lui Valeriu Anania, realitate care îl va fi îndemnat pe chiar „comanditarul" studiului, Episcopul Gherasim al Râmnicului, să se refere la „... o lucrare de proporții mai curajoase... ", „... o sinteză de culoare și verb, dar o sinteză care să evite atât tehnicismul științific, cât și literaturizarea gratuită." (p. 8). Intenția oricum generoasă a Episcopului va fi fost însă depășită cu mult de către autor, căci rezultatul impune acceptarea unei evidențe a efortului pluridisciplinar depus de Valeriu Anania în întocmirea unui foarte original eseu al polifoniei culturale: „prezumatele explicații-legendă asupra imaginilor fotografice au devenit un amplu comentariu de adâncime, un dialog interior în care sunt chemate să-și dea mâna teologia, istoria națională, istoria artelor și aceea a religiilor, filosofia, literatura, filologia, etnologia și folclorul, toate convergând, pe de o parte, spre înnoirea unor adevăruri consacrate, și, pe de alta, spre ilustrarea unor aspecte controversate sau de-a dreptul inedite;" (p. 8). *Cerurile Oltului* reușește îmbinarea fericită a referințelor aparținătoare tuturor dimensiunilor amintite ale culturii și civilizației, ceea ce se datorează, neîndoielnic, formației erudite a autorului, dar, în egală măsură, și îndelungii exercitări anterioare a spiritului său artistic.

Răzvan Theodorescu, în prefața celei de-a doua ediții, constată el însuși statutul dual și complementar al autorului, teologul și cărturarul Bartolomeu, poetul, prozatorul și dramaturgul Valeriu Anania, care va fi condus înspre aflarea unei soluții de structurare a eseului aflată ea însăși la confluența

1 Bartolomeu Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*, Râmnicu-Vâlcea. Editura Episcopiei Râmnicului și Argeșului, 1990; toate trimiterile prezentului studiu se vor face la ediția: Bartolomeu Valeriu Anania, *Cerurile Oltului. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice.* Ediția a II-a, cu o prefață de academician Răzvan Theodorescu, din inițiativa, cu binecuvântarea și predoslovia la ediția întâi ale Prea Sfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului. Editura Pro, 1998.

dimensiunilor culturale: „... dialog «platonician» despre sacralitatea spațială a ortodoxiei românești." (p. 9). Demn de remarcat că și Răzvan Theodorescu se referă la drumurile comune ale *artei* și *teologiei* ce se reunesc într-un univers specific amândurora, al interdependenței sacrului cu profanul.

Cerurile Oltului este gândit ca un îndelung dialog al autorului cu sine însuși, al lui Valeriu cu Bartolomeu, pe parcursul celor trei părți ce structurează fluența remarcabilă a expunerii unui subiect aparent atât de eterogen: *Temeiuri, Întemeieri și întemeietori, Teme*. Cele două sute șaizeci și unu de ilustrații ale mănăstirilor aparținând Episcopiei Râmnicului și Argeșului (județele Vâlcea, Argeș, Olt) determină comentariul îndeosebi teologic, istoric și al artei plastice, referirile la literatură, folclor sau filologie fiind mai degrabă inserții, nu mai puțin revelatoare, dar gândite ca momente de decongestionare a conținutului erudit, specializat, specific dimensiunilor amintite. Am remarca însă că tocmai inspirația autorului în a apela, periodic, la datele și tehnicile disciplinelor conexe asigură caracterul inedit al unei lucrări altfel cu finalități vădit intenționale. Deopotrivă tehnica dialogului platonician (acest tip de dialog fiind dealtfel specific și patristicii), cât și relaxarea discursului prin apelul la frecvente comentarii „literaturizate" sau prin complinirea subiectului elevat cu informații „profane" sunt factorii care asigură o deschidere și o accesibilitate infinit superioară unui tratat științific, măresc „orizontul de așteptare" al celui căruia i se adresează discursul. În ultimă instanță emoția *estetică* este asigurată nu de subiectul în sine abordat de Bartolomeu, ci de modalitate de prezentare a acestuia, de discursul funciar lui Anania. Toate aceste considerații, dublate de specificul propriei lucrări, ne determină a ne asuma sarcina de a face o selecție programatică în natura comentariului acestui studiu, prin aceea că referirile vor urmări a releva în principal „jocul secund" al *Cerurilor Oltului*, caracterul lor literar, filologic, mitologico-folcloristic, dar mai cu seamă estetic.

Temeiuri se vrea a fi o introducere în problematica eseului, tocmai de aceea dimensiunile primei părți fiind unele modeste. Reținem aici dedublarea asumată a autorului, după cum ne este relevată dintr-o replică a lui Anania adresată lui Bartolomeu: „Tu îngenunchiat în fața unei icoane, adunându-te în adânc, eu mă risipeam în visare, stihuri și povești." (p. 12). Demn de remarcat că acela care deschide dialogul este Valeriu, care vine către Bartolomeu pentru ca acesta din urmă să îl complinească în dificila sarcină a redactării lucrării. Așadar artistul este inițiatorul și cel ce asigură frântura dinamică a creației, dar nimic nu ar fi înfăptuit fără povața și

prezența integratoare a înțeleptului. Prin această subtilitate tehnică autorul împacă eterna dezbatere a naturii patimii creatoare, a liberului arbitru şi a predeterminării şi consacrării artistului şi a creației artistice. „Povestea" lui Anania nu poate dobândi contur fără ruga lui Bartolomeu. În ceea ce priveşte subiectul dialogului celor doi, autorul ține să precizeze dintru început că dimensiunile estetice, istorice şi artistice ale referirilor la mănăstiri se constituie doar în artificiu tehnic de relevare a conținutului lor exclusiv sacrosanct: „... mânăstirile reprezentate în acest album se cer privite, deopotrivă, şi ca aşezări încântătoare, şi ca documente istorice, şi ca opere de artă, dar toate acestea numai ca repere pentru a pătrunde în sacralitatea lor." (p. 12). Este un deziderat de la care autorul nu se va abate, dar, pentru a ajunge la expunerea convingătoare a „... sfințeniei unor locaşuri de rugăciune, ale întâlnirii omului cu Dumnezeu." (p. 13), tocmai referirile adiacente se vor dovedi factori de intermediere indispensabili, cu valoare nu mai puțin determinantă asigurării „epifaniei" lectorului...

O primă concesie în acest sens o şi exprimă Valeriu văzându-se nevoit să amintească o anumită perspectivă a înțelegerii sacrului, mai puțin ortodoxă, dar strict necesară constituirii complete a propriului eseu: „Într-adevăr, Mircea Eliade vorbeşte despre ambivalența sacrului; acesta poate fi benefic sau malefic, luminos sau întunecat, constructiv sau destructiv etc. În sfera lui se cuprind nu numai îngerii, ci şi demonii; nu se poate spune, de pildă, că diavolul este o entitate profană." (p. 13). Chiar dacă prezenta accepțiune a sacrului este specifică istoriei religiilor sau a mitologiilor, deci disciplinelor laice, şi contrazice, pe undeva, ideea sfințeniei creştine, Anania are meritul de a o aminti, şi nu doar ca o delimitare de aceasta, ci şi din necesitatea de a reveni la înțelegerea duală a sacrului, cu o puternică înrâurire asupra mentalității populare, atunci când va analiza modalitatea în care un anonim pictor de biserici va reprezenta Infernul şi nu numai. Dealtfel Mircea Eliade este în repetate rânduri parafrazat în cuprinsul eseului, argument în sine că nu se pot ignora considerațiile adiacente în cadrul unui studiu specializat. Fără îndoială un plus valoric al lucrării, datorat erudiției autorului, ferit de marasma obscurantismului.

O observație filologică oferă explicația titlului volumului. În apele Oltului, care străbate eparhia ca o coloană vertebrală, „... se oglindesc, răsfrânte de sus, ca într-o vastă şi multiplă arcuire de curcubee, frumusețile duhovniceşti ale vechilor noastre ctitorii." (p. 16). Or, în limba română, „... pluralul cuvântului *cer* are un sens spiritual, aşa cum îl găsim în rugăciunea

«Tatăl nostru» («Carele eşti în ceruri»). În limba engleză a intervenit o diferențiere lexicală netă; cuvântul *sky* desemnează cerul fizic, pe când cel duhovnicesc (lume nevăzută, rai, împărăție a lui Dumnezeu) se exprimă prin cuvântul *heaven* (cu pluralul *heavens*)." (p. 16). Speculațiile lingvistice sunt uneori extrem de hazardate în cuprinsul lucrării, îndeosebi când se forțează stabilirea unor semnificații ale sememelor, realitate asumată chiar de autor, dar nu este mai puțin adevărat că fascinația filologică determină expresii sau chiar pagini de delectare în cuprinsul eseului. Dealtfel îndelungata pasiune a lui Bartolomeu Valeriu Anania pentru filologie va duce, peste câțiva ani, la diortorisirea *Sfintei Scripturi*, al cărei principal aport original constă tocmai în subtilități lingvistice reinterpretate într-o lumină inedită de către autor.

Pentru a explica exact statutul reprezentării şi receptării bisericilor din cuprinsul volumului, Valeriu recurge la o remarcabil de explicită disociere între sensurile cuvintelor *semn* şi *simbol*: „Majoritatea oamenilor nu fac nici o deosebire între semn şi simbol. Noi însă ştim că a înțelege un semn este a traduce o indicație, pe când a înțelege un simbol este a participa la o prezență. L-am citat pe Uspensky. Tot el precizează că semnul se mărgineşte la a arăta o anume realitate, în vreme ce simbolul exprimă şi, într-un fel, încorporează şi înfățişează o realitate care-l transcende." (p. 17). Pentru lectorul „profan", „neavizat", al volumului, imaginea bisericii comentate de autor va fi înțeleasă mai degrabă ca *semn*, anume referirile la arhitectură, istorie etc., după cum se exprimă însuşi Valeriu; or, finalitățile discursului sunt acelea relevate de Bartolomeu: „Biserica e simbolul cel mai concentrat şi mai cuprinzător al vieții creştine, căci aceasta nu poate fi concepută fără actul liturgic." (p. 17). Paradoxul impune constatarea că, în cazul realizării acestui amplu eseu comentat asupra unor ilustrații, lectorului nu îi va fi revelată dimensiunea sacrosanct simbolică a bisericii decât ca urmare a incursiunii preliminare prin dimensiunea descifrării semnului artistic. Participarea la o prezență prin intermediul imaginii bisericii se poate realizată doar prin traducerea indicațiilor acestei reprezentări, exact îndelungul travaliu revelator al autorului volumului. Se poate afirma că Bartolomeu Valeriu Anania realizează tocmai intermedierea între expresia unei realități şi transcenderea respectivei realități, pe undeva similar funcției îndeplinite de preot în altar... : „Semnul rămâne exterior, pe când simbolul implică; descifrarea lui presupune inițiere şi participare." (p. 17). Inițierea şi participarea lectorului întru simbolul bisericii este asigurată tocmai de către dialogul platonician între Valeriu şi Bartolomeu. Şi, pentru a fi cât

mai explicit posibil asupra semnificației *simbolului* crucii, Valeriu recurge la exemplificare cu versurile din opera poetică a lui Eminescu, admițând că acesta „... slavă Domnului, numai teolog nu era”: „În *Scrisoarea III* el pune în gura lui Baiazid două versuri revelatoare: / *Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi, se-adună / Să dea piept cu uraganul ridicat de Semilună.* / Geniul eminescian al limbii triumfă și de data aceasta. Cuvintele *cruce* și *Semilună* exprimă mai mult decât semnele heraldice a două armate potrivnice; ele traduc conținutul a două religii și a două lumi diferite, cu două atitudini contrarii asupra conviețuirii umane. Verbele *a sta* și *a ridica*, asociate substantivelor *umbră* și, respectiv, *uragan*, arată limpede cine e agresorul, cine-și face din război o doctrină și cine e obligat să se apere. Întregul context al episodului o confirmă, ca și istoria însăși. Eu aș bănui chiar ceva mai mult. Din cei doi termeni antagonici, numai *Semilună* e scris cu majusculă. Aceasta ar însemna că Baiazid cinstește doar ceea ce îi este propriu, vis-a-vis de disprețul său pentru latura cealaltă, dar poate să însemne și altceva, anume că – de data aceasta în intenția poetului – *Semilună* e doar un semn (nume propriu, identitate care se deosebește de alta, cod convențional), pe când *cruce* e un simbol de adâncime, cu largi dimensiuni lăuntrice, care nu mai are nevoie – și nici nu trebuie – să fie majusculat.” (pp. 18-19). Reținem apelul, inspirat, chiar dacă puțin cam temerar, la comentariul literar asupra poeziei pentru a lămuri sensul simbolului creștin fundamental...

Dealtfel autorul recidivează, de această dată printr-o replică a lui Bartolomeu, în a-l apropia pe Eminescu simbolisticii creștine: „... în lumea creștină, Maica Domnului e protectoarea navigatorilor. E ipostaza care l-a inspirat pe Eminescu (acum e rândul meu să-l citez!) în poezia *Rugăciune*: / *Rugămu-ne-ndurărilor, / Luceafărului mărilor, / Din valul ce ne bântuie / Înalță-ne, ne mântuie, // Privirea-ți adorată / Asupră-ne coboară, / O, Maică Preacurată - / Și pururea Fecioară / Marie!*” (p. 22). Ne vedem nevoiți a releva că excesul de intenționalitate al autorului conduce și către exemplificări mai puțin convingătoare ale simbolisticii creștine prin intermediul poeziei laice, cazul de față fiind grăitor pentru exagerarea interdependenței dintre teologie și literatură. În schimb însă Valeriu încheie *Temeiuri* printr-o fericită alăturare a simbolisticii creștine și a celei artistice prin două creații care converg înspre revelarea unei dimensiuni metafizice comune: transcenderea. Amintind crucea care a străjuit turla unei bisericuțe de lemn, autorul pune punct introducerii în problematica studiului astfel: „Avea două brațe orizontale, asemenea crucilor domnești, din care n-au mai rămas decât

deschiderile cepurilor de lemn în care erau prinse. Bătrâna și-a făcut datoria, s-a zbârcit, e beteagă, dar poartă într-însa ceva mai mult decât «ideea de zbor» din *Pasărea* lui Brâncuși: zborul însuși.” (p. 26). Accesul în lumea esențelor este intermediat de către universul ideilor...

Partea a doua a volumului, *Întemeieri și întemeietori*, este cea mai generoasă cantitativ, iar astfel și cea mai predispusă unor frecvente divagații de la tema centrală. Istoria mănăstirilor este strâns corelată cu istoria celor care le-au ctitorit sau care și-au legat numele de ctitorii, domni, boieri sau sacerdoți, explicațiile autorului fiind extrem de infuzate de elemente ale artei plastice bizantine, ale stilurilor arhitecturale, de date ale istoriei naționale și de ample incursiuni dogmatice. Printre aceste preocupări majore ale dialogului platonician vom releva însă aspectele aparent secundare ale discursului, însă nu mai puțin revelatorii pentru economia întregului.

Unele paragrafe aparținând lui Bartolomeu amintesc deopotrivă, până la confuzia reciprocă, de predica sacerdotului („... eu cred că fiece om poartă cu sine un adevăr pe care-l ignoră și care nu i se descoperă decât la capătul drumului. E una din rațiunile pentru care viața trebuie trăită întreagă, chiar dacă ea îți face parte de rătăciri, bezne și disperări.”, p. 168) sau de paginile prozei de fină analiză psihologică („... Dostoievski e cel ce ne arată că nici un om nu este în întregime bun sau pe de-a-ntregul rău, că binele și răul conviețuiesc în una și aceeași persoană, disputându-și întâietatea și încercând fiecare să-l anuleze pe celălalt.”, p. 184). Este permanenta interdependență dintre teologul Bartolomeu și artistul Anania, ceea ce imprimă caracterul de literaturizare și implicit de accesibilitate unui eseu preponderent specializat.

Nu de puține ori scurte considerațiuni ale unuia dintre partenerii de dialog oferă argumente funciare înțelegerii operei artistice a lui Valeriu Anania, cum dealtfel era și de așteptat dintr-un amplu eseu de autor, fie el și în general de factură teologică. Astfel se remarcă o replică a lui Bartolomeu, revelatorie pentru interpretarea adecvată a unei poezii a lui Valeriu: „Când vorbeam despre orientarea locașului liturgic creștin și spuneam că nava bisericii merge către răsărit, aceasta nu era o simplă metaforă sau un simplu simbol sau preîntâmpinarea cine știe cărei reminiscențe a cultului mithraic. Când mergi spre apus, adică în aceeași direcție cu soarele, se produce o dilatare a timpului; când alergi însă cu fața către soare, timpul se contractă. Nu numai Biserica se îndreaptă spre eshaton, ci și eshatonul spre Biserică. Cele două împărății cerești, cea care este întru noi și cea care va să vină, se

caută reciproc şi aleargă una spre alta. Fiece asfinţit poartă în el răsăritul, adică este totodată şi răsărit." (p. 36). În poezia *Despărţire* din volumul de debut *Geneze* (1971) eul liric se regăseşte într-o iminenţă a unei noi şi etern repetate plecări. Sentimentele sale sunt antagonice, conştiinţa împăcată, a purităţii celui care pleacă fiind dublată de inefabile regrete: „Şi faţa mea, curată, / zâmbi-va iarăşi marilor tristeţi." (p. 24)[1]. În călătorie mersul îi va alinat şi întreţinut de amintirea persoanei pe care o lăsase în urmă, încă ambiguu dacă se face referire la divinitate sau la femeie (dealtfel în poemul dramatic *Mioriţa*, 1966, autorul suprapusese, deja, cele două ipostaze). În strofa imediat următoare o regăsim însă pe iubită în prag, în câteva versuri de rar lirism şi emotivitate: „Pleca-voi iar, / cu toamna şi cu dorul în desag. / Tu să rămâi în prag, / dar pleoapele-ţi să nu clipească des / peste lumina ochilor aprinşi. / Cu paşi învinşi, / tânjind de fructul vremii necules, / m'oi pierde'n auroră ca'n frunziş. / Dar soarele se va ivi, furiş, / şi-mi va aşterne umbra pân' la tine." (p. 25). Treptat înţelegem că poezia ascunde sugestii mult mai grave, eul liric îşi ia la revedere pentru ultima oară, drumul său fiind acela către ultima călătorie, în moarte. Umbra sa rămâne ultima legătură între cei doi iubiţi, şi nu întâmplător, umbra semnificând imaterialitatea fiinţei, sufletul... Strofa finală surprinde imaginea celei rămase în urmă, cu dorul, dragostea şi amintirea, precum şi deplasarea aeriană, evanescentă, a sufletului bărbatului înspre moarte: „Tu să te-apleci uşor pe prag, / cu gândurile'ngenuncheate / de-atâta drag / şi'n şopot alb de cântec tăinuit / să mângâi fruntea umbrei mele / ce s'o mişca, încet, spre răsărit." (p. 25). În lumina consideraţiunilor lui Bartolomeu din *Cerurile Oltului* înţelegem că deplasarea iubitului către răsărit presupune o contractare a timpului, astfel încât perioada în care se va afla despărţit de femeia rămasă în prag este redusă la minimum. Şi, mai semnificativ, iubitul aleargă în aceeaşi direcţie în care este orientată împărăţia cerească dintru omenire, anume către împărăţia cerească ce va să vină, răsăritul în care apune silueta bărbatului presupunând un nou început, o nouă regăsire, în dimensiunea metafizică şi eshatologică a fiinţării.

Interpretarea lingvistică a verbului *a crea* trădează nu doar eterna pasiune a autorului pentru subtilităţile semanticii şi ale filologiei în general, ci oferă şi un reper estetic fundamental pentru înţelegerea viziunii sale artistice. „Creaţia" este, pentru Bartolomeu, un „... neologism care, nu ştiu de ce, îi displăcea teribil lui Arghezi... Adică ştiu de ce; marele poet îşi reclama

1 Toate trimiterile din opera poetică a autorului se vor face la ediţia Valeriu Anania, *Poeme alese*. Cu o prefaţă de Liviu Petrescu, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1998.

o stare de umilinţă în actul scrierii şi-i refuza artistului orgoliul de creator. «Numai Dumnezeu creează, spunea el, noi doar facem». Aici însă – caz de excepţie – meşterul se înşela. În limba română de temelie, cuvântul *a face* înseamnă şi *a naşte*. În vremurile mai vechi era folosit *a făta*, trecut apoi pe seama mamiferelor domestice; din el a persistat *fată*, în timp ce *făt*, rezervat noţiunii de *Făt-Frumos*, a persistat doar în «feţii mei» şi-n alte câteva sintagme. Locul lui l-a luat *a face*. În satul arhaic încă se mai spune că o femeie «*a făcut* un copil», că «a avut o *facere* grea», că pe mine «aşa m-a *făcut* mama». A *naşte* s-a refugiat în limbajul biblic, cuvânt cu aură sacră. Maria e *Născătoare* de Dumnezeu, pentru că ea L-a *născut* pe Iisus Hristos; niciodată nu se spune că e «Făcătoare» (de minuni, da!, dar nu de Dumnezeu). Tot în limbajul biblic, cu aceeaşi aură sacră, *a face* are sensul de *a crea*. «La început *a făcut* Dumnezeu cerul şi pământul», spune primul verset din Geneză, carte care ea însăşi se numeşte *Facerea*. În Simbolul Credinţei, Tatăl e *Făcătorul* cerului şi al pământului. Înţelesul e şi mai ascuţit în articolul 2 al acelui Simbol, unde, fiind vorba de delimitarea ortodoxiei faţă de erezia lui Arie, termenii se cer foarte exacţi: Fiul lui Dumnezeu, adică a doua persoană a Sfintei Treimi, este «*născut*» (în eternitate), «*nu făcut*» (adică nu *creat* în timp), nu este deci o *creatură*, aşa cum sunt cele ce «printr'Însul s-au *făcut*», ca să ajungem la prologul Evangheliei după Ioan. E de mirare, aşadar, că Arghezi – despre care tu îmi spuneai că era un bun cunoscător al limbii bisericeşti – n-a băgat de seamă că, în înţelesul lor adânc, *a face* şi *a crea* sunt sinonime (mai ales el, care credea în sacralitatea actului artistic!" (p. 44). Se impune constatarea că afirmaţia atribuită lui Arghezi, „Numai Dumnezeu creează, noi doar facem", dincolo de faptul că poate explica estetica sa poetică, aparţine unui teolog creştin al evului mediu timpuriu, Cassiodorus: „Dacă cercetăm mai adânc, există o oarecare diferenţă între lucrurile făcute şi cele create. Să facem, putem noi, cei cărora nu ne este dat să creăm"[1]. Stupefiant nu este că Arghezi se vădeşte, după cum reiese din comentariul lui Bartolomeu corelat cu cel al lui Cassiodorus, un adept fidel al esteticii creştinismului incipient, ci că Bartolomeu se regăseşte, prin intermediul unei analize semantice a limbii române populare, în directă contradicţie cu exegeza patristică de profil. O întreagă artă poetică se configurează în jurul acestei constatări, iar Valeriu Anania, disociativ faţă de magistrul Arghezi, se relevă într-o dramatică tentativă de disimulare a evidenţei înţelegerii şi

1 Cassiodorus, *Explicarea psalmilor*, apud Constantin Cubleşan, *Curs introductiv de estetică generală*, Alba Iulia. Editura Aeternitas, 2002, p. 88.

acceptării ideii că prin opera de artă poetul nu va reitera, niciodată, creația, ci va profesa doar un succedaneu al acesteia, în conformitate cu harul înțeles ca îndeletnicire... Cele mai reuşite poezii ale lui Anania se referă tocmai la statutul creator al artistului, etern reluata sa odisee a autoconvingerii că postura christică şi logosul ar avea vreo natură confină cu cea a poetului şi a cuvântului artistic invitând la dramatice meditații metafizice, prin inerența, tacită, a subordonării cunoaşterii de către credință. O soluție inedită o oferă, în *Cerurile Oltului*, tocmai glasul teologului Bartolomeu, considerând sinonimia cvasiperfectă a verbelor *a crea* şi *a face*. Sacralitatea actului artistic este relevată într-un mod extrem de temerar de către poetul teolog, printr-un paradox care, aşternut pe hârtie de către Arghezi, bunăoară, ar fi putut fi luat ca dovadă de... sacrilegiu. Subtilitatea interpretativă este detensionată de către acelaşi Bartolomeu, concluziv: „Ce s-ar face biata teologie fără poezia ei?..." (p. 44). Nu ne rămâne decât să propunem o temă de meditație cu implicații la fel de susceptibile unor infinite nuanțări: dar biata poezie, fără teologia ei, cum s-ar *face*?

Bartolomeu revine asupra problemei, de această dată nu din perspectivă lingvistică, ci cu argumentele criticii şi teoriei literare, care îi oferă şi un suport ştiințific pentru mereu reiterata sa disponibilitate în a supralicita semnificațiile celor comentate într-o manieră extrem de personală: „Dar eu nu fac altceva decât să preiau şi să aplic aici o metodă a criticii literare moderne, care caută să descifreze în textul unei opere nu numai intențiile lucide ale autorului, ci şi intuițiile acestuia, care trebuie să fi existat în obscurul, complexul, miraculosul proces al creației, dar care i-au rămas ascunse. În ce mă priveşte, eu sunt gata să ader la această metodă pentru că, cel puțin pentru mine, ea atestă deosebirea radicală dintre actul creator divin şi cel artistic, omenesc; în primul, Creatorul îşi transcende creația, pe când în cel de al doilea, creația îşi transcende creatorul. După cum am mai spus, deosebirea aceasta există şi în gândirea lui Arghezi (de unde şi sincera sa umilință față de miracolul zămislirii artistice), numai că el atribuia verbelor *a crea* şi *a face* înțelesuri deosebite." (p. 106). Transcenderea creatorului artistic de către propria creație este o axiomă fundamentală a înțelegerii oricărei opere literare, inclusiv a lui Valeriu Anania, în ale cărei paliere de profunzime demersul hermeneutic poate releva depăşirea intenționalității artistice către utilizarea unor date biografice discret camuflate (la un demers al psihanalizei în poezie bunăoară) sau a unor elemente esoterice, magice (în opera dramatică şi îndeosebi proza artistică), toate în virtutea unei finalități

escatologice şi soteriologice ce respectă scenariul biblic (evident în romanul său). Metoda de lucru utilizată aici de eseist în interpretarea operei altor artişti este la fel de valabilă şi când este aplicată propriei opere literare...

Ceea ce determină tonalitatea specifică discursului eseistic ține de dragostea nețărmurită pe care autorul o nutreşte față de tot ceea ce reprezintă specificul național. Liantul comun tuturor aspectelor relevate în volum îl constituie *tradiția*: „Tradiția e depozitara geniului etnic creator. Ea e asemenea stratului freatic, pânza vie a apei subterane, a cărei nevăzută linişte hrăneşte izvoarele şi fântânile de deasupra." (p. 54) afirmă Valeriu, pentru a fi completat de Bartolomeu, care îl aminteşte, ca un argument firesc, pe Mircea Eliade: „E puterea tradiției, dar tradiția n-ar avea nici o putere dacă în ea n-ar sălăşlui semnificația, vădită, aparentă sau ascunsă. (...) Când însă femeile aştern «poduri» în drumul mortului, ele-ți vor spune: «Aşa am apucat, aşa facem»; semnificația gestului s-a pierdut de mult, dar ele ştiu că ritualul trebuie îndeplinit nu numai în virtutea inerției, ci şi pentru că cei vechi, săvârşindu-l, ştiau ei ce ştiau; ele repetă, cum ar spune Eliade, gestul primordial, al arhetipului, prin care timpul istoric devine timp mitic." (p. 92). Repetarea gestului primordial capătă valențe surprinzătoare în interpretarea pe care Bartolomeu Valeriu Anania o oferă construirii primelor biserici de piatră în aria medievalității româneşti. Referindu-se la biserica de la Brădet, care pare a fi prima construită de meşteri români în Țara Românească, în timpul lui Mircea, înainte de 1400, Bartolomeu se sprijină pe o vagă informație a preexistenței uneia mai vechi, de pe la 1218-1241, pentru a sugera că aceea fusese ridicată sub directa influență a... vlahilor sud-dunăreni ai lui Ioan Asan al II-lea, regele din Târnovo al Imperiului Româno-Bulgar. Din dorința de a plasa etnogeneza culturală, politică şi teologică a românilor cât mai aproape de illo-tempore, Bartolomeu este autorul unei sugestii temerare: „Săpăturile arheologice din Târnovo au dat la iveală biserica ridicată de acelaşi Ioan Asan al II-lea, pe capitelurile căreia era săpată emblema capului de bour, semnul heraldic al dinastiei Muşatinilor moldoveni (cu singura deosebire că în locul stelei de deasupra coarnelor se află un crin, poate indiciul că dintr-un trunchi comun se desprinseseră două ramuri). Pe de altă parte, Mircea Eliade, argumentându-şi teza că legenda mânăstirii Argeşului s-a plămădit în mediul românilor sud-dunăreni, afirmă că în limbajul curent al neamurilor balcanice din vremile vechi, în special în acela al sârbilor, termenul generic de *vlah* era echivalent cu acela de *zidar*, într-atât se specializaseră macedoneenii în meşteşugul construcțiilor..."

(p. 56)[1]. Reținem interesul niciodată diminuat pentru începuturile mai degrabă mitice ale neamului vlah, ce fuseseră deja exprimate artistic în *Greul pământului* (1982), ultimul său poem dramatic.

Repetarea gestului primordial prin dorința apropierii de arhetip va constitui bază de argumentare într-o inedită interpretare a unui aspect al *Legendei Monastirii Argeșului*. Întreaga dezbatere a autorului se desfășoară în jurul „semnificației ascunse" pe care ar avea-o sintagma „zid părăsit / și neisprăvit" ca arie a operei lui Manole. Bartolomeu încadrează versurile populare în mai ampla problematică a criteriului ridicării unui locaș creștin în aria unui templu păgân, de cele mai multe ori ruinat, acesta fiind și cazul bisericii mănăstirii Argeșului. O dată în plus teologul face apel la considerațiunile lui Mircea Eliade: „... ridicarea unei biserici creștine pe locul unui fost templu păgân reprezenta o ruptură, dar totodată și o continuitate. Ruptura, sub semnul ideologic; continuitatea, sub semnul sacralității. Într-o convorbire anterioară am amintit că Mircea Eliade vorbește despre bivalența sacrului. Că adică acesta poate fi bun sau rău, angelic sau demonic etc. Pentru creștini, locul unui templu păgân nu însemna un spațiu indiferent. El adăpostea nu numai statuia făcută de mână a cutărui zeu, ci și pe diavolul însuși, concepție pe care apologeții creștini ai primelor veacuri o atestă din plin. Chiar dacă templul se ruinase prin trecerea vremii și lipsa închinătorilor, perimetrul său continua să rămână sub stăpânirea diavolului. Ridicarea pe acel loc a unei biserici și sfințirea acesteia în numele lui Hristos și prin puterea Duhului Sfânt aveau și valoare unui exorcism. (...) Sacralitatea de semn negativ devine o sacralitate pozitivă, adică sfințenie." (pp. 65-66). Valeriu Anania însuși valorificase ideea unei construcții preexistente ca temelie a mânăstirii Argeșului în poemul dramatic *Meșterul Manole* (1968), prin aceasta respectând tradiția ca „apă vie subterană" ce „i-a hrănit izvoarele" propriei creații artistice. Am menționa însă că explicația oferită de Bartolomeu, surprinzătoare într-o oarecare măsură venind din partea unui teolog creștin și pe deplin inteligibilă doar în lumina exegezei lui Eliade, s-a văzut valorificată într-o adevărată reușită estetică, poemul dramatic *Meșterul* (1922) de Adrian Maniu. Acesta surprinde în mod plăcut prin ineditul primului act, în care ne sunt prezentate nu personajele umane ale dramei, ci puterile, „făpturile" fantastice care vor încerca să suprime nu omul, ci dorul lui de desăvârșire. Actul de întemeiere al omului ar fi, pentru acestea, un act de creație pe măsura speței umane și, prin aceasta, opus teluricului proiectat viguros, dar dezordonat, de seve puternice și iraționale. Meșterul e prezentat o dată ca „om nou", acționând în numele unui „Dumnezeu ucis pe cruce", iar accentul nu cade pe înlocuirea unei civilizații cu alta, ci pe actul de naștere al unui ev civilizator și estet, opus exploziilor necontrolate ale stihiilor. Chiar dacă accentul este deplasat de Adrian Maniu înspre dimensiunea estetică, surprindem cu satisfacție o confinitate de opinii între una dintre cele mai timpurii interpretări ale mitului în literatura cultă și descifrarea acestuia prin vocea unui teolog, la distanță de mai bine de jumătate de veac. Un involuntar argument suplimentar pentru puterea înrâuritoare a tradiției culturale sau, cum ar spune V. I. Propp, „mărimile variabile" ale mitului.

O astfel de repetare a gestului arhetipal valorificată de Valeriu Anania în propria creație artistică o constituie „... legenda balaurului de la Tismana, pe care Sfântul Nicodim l-a alungat cu crucea..." ceea ce determină specialiștii să considere că „... cea dintâi biserică a fost zidită pe locul unui templu mithraic. Știm sigur, pe de altă parte, că șarpele făcea parte din scenariul mitic al zeului persan și, pe de alta, că puternicul cult al acestuia a fost destul de răspândit și persistent pe teritoriul Dacoromaniei, datorită soldaților asiatici înrolați în legiunile lui Traian. Gestul lui Nicodim a fost acela al unui exorcist." (p. 66). În povestirea *Șarpele Tismanei* din volumul *Amintirile peregerinului apter* (1990) se va regăsi întocmai gestul exorcist evocat și teoretizat în *Cerurile Oltului*. Interpretarea e credibilă în lumina exemplului secundar care îl întărește pe primul: „O legendă asemănătoare s-a țesut și la Cernica, în jurul vechii biserici din insula Sfântul Nicolae; poposit în ruinele de aici, starețul Gheorghe a găsit un balaur încolăcit pe piciorul sfântului prestol și i-a poruncit să plece. (...) În cazul acesta – legenda de la Cernica – poate fi vorba de reiterarea unui gest inițial; șarpele fusese alungat de altcineva,

1 Menționăm pasager că mult anterior lui Mircea Eliade, autor desigur mai familiar lui Valeriu Anania, o teorie extrem de asemănătoare fusese exprimată de către D. Caracostea. Luând ca punct de reper o lucrare a lui Peter Skok, apărută în 1929 la Skoplje, D. Caracostea afirmă: „Faptul relevat de Skok – meșterii aromâni au împânzit Balcanii și ținuturile Dunării de jos – este confirmat de balcanologii care au stabilit că *Gogii* din Macedonia aromânească erau atât de mult identificați cu meseria de zidari, încât pentru sârbi și albanezi cuvântul aromân *goga* este totuna cu *zidar*." (D. Caracostea, *Material sud-est european și formă românească. - Meșterul Manole* -, „Revista Fundațiilor Regale", IX (1942), nr. 12, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale și Miturile*, ediția citată, pp. 371-372). Dealtfel studiul lui D. Caracostea anunță multe din teoriile expuse ulterior de Mircea Eliade. Cea în discuție va fi reluată de Eliade în ambele studii conascrate mitologiei române, *Comentarii la legenda Meșterului Manole* (1943) și *De la Zalmoxis la Gengis-Khan* (1970) (vezi *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale și Miturile*, ediția citată, p. 427).

demult, în vremuri imemoriale, dar revenise la locul pustiu şi se trezea acum izgonit din nou." (p. 66). Toate aceste exemplificări ale unor legende populare, nu întâmplător transfigurate literar de către Valeriu Anania, converg înspre o concluzie frapantă: obârşia aşezămintelor monahale româneşti transcende istoria, fiind de regăsit în „... impactul dintre creştinismul nostru şi religiile care l-au precedat. Se pare că Zalmoxis nu avea temple, dar e sigur că peşterile preoţilor săi au devenit moştenire a primilor noştri sihaştri. (...) Totul se consuma în interiorul ideii de spaţiu sacru." (pp. 67-68). Întru totul consideraţiunile autorului se vădesc o neaşteptată pledoarie în sensul ideilor susţinute de antropologul Mircea Eliade, ceea ce constituie un plus valoric al eseului în sine şi o confirmare semnificativă a ideilor cercetătorului venită din partea unui teolog receptiv faţă de faţetele multiple care alcătuiesc tradiţia culturală şi religioasă. Dealtfel şi reversul se regăseşte printre afirmaţiile lui Bartolomeu. Eliade este luat ca punct de reper şi printr-o teorie a acestuia ce pare a justifica întru totul permanenta confluenţă cu religia a multiplelor aspecte ale culturii şi civilizaţiei prezentate de eseist: „După Mircea Eliade, religia e un dat ontologic al conştiinţei umane, iar nu un stadiu în evoluţia acestei conştiinţe. *Homo religiosus* a coexistat cu *homo faber* şi *homo sapiens*." (p. 130). Prin prisma acestora Valeriu Anania nu mai trebuie să ofere nici o justificare sincretismului aparent eterogen al eseului său, ci întregul său discurs se înscrie în linia unei logici antropologice teoretizate anterior de vocea unui specialist incontestabil în domeniu. Pe măsură ce observaţiile lui Valeriu Anania se diversifică şi primesc amplitudine se pare că asistăm la un tratat teologic ce se află într-o complementaritate şi afinitate de substanţă cu cel anterior, antropologic, al lui Mircea Eliade. Coincidenţa de opinii între reprezentanţii unor discipline aparent antagonice ca substanţă nu poate decât întări discursul ambilor erudiţi.

Cu referire la continuitatea între aşezămintele religiilor păgâne precreştine şi primele locaţii sacre ale creştinismului Bartolomeu aduce în discuţie peştera lui Zalmoxis şi apelând la argumentele altor ştiinţe, nu doar antropologia ideii de spaţiu sacru: „Unii cercetători – psihologi, psihanalişti şi chiar psihiatri – au încercat o explicaţie insolită. Ei presupun că peştera e un mediu halucinogen prin aceea că-i inculcă eremitului un complex al claustrării şi obscurităţii, stare psihică generatoare de viziuni pe care subiectul le crede reale. Se dă exemplu locuinţa subterană a lui Zalmoxis, în care profetul dacilor a petrecut trei ani, dar aria de investigaţie se întinde mult mai încoace, de la deceneii dacici până la pustnicii creştini." (p. 158). Inutil

de relevat că menţionarea unei asemenea teorii nu se adresează lectorului teolog sau dreptcredincios, ci se constituie într-un episod al unui scenariu specific prin care eseistul urmăreşte cuprinderea unui cât mai amplu orizont de aşteptare şi deschiderea discursului înspre o cât mai mare receptivitate critică.

Bartolomeu se dovedeşte nu doar un expert al prezentării caracteristicilor stilului brâncovenesc, ci reuşeşte, plecând de la acestea, şi formularea unor teorii ale culturii şi civilizaţiei care trimit nu doar spre tradiţionalismul neaoşist, ci şi spre înţelegerea afirmării specificului creator naţional prin apelul la conceptele de sincronism (Eugen Lovinescu), adaptare (Mihai Ralea) şi dezvoltare organică (Lucian Blaga), într-un consens tacit şi, probabil, involuntar, cu opiniile celor menţionaţi: „Aşadar, formele de împrumut se subţiază treptat şi iau chipul unei matriţe autohtone prin care geniul românesc absoarbe ceea ce simte că-i este propriu şi leapădă impostura. (...) Sincronismul creştea organic. (...) Stilul brâncovenesc creşte din însuşi pământul ţării, dar se hrăneşte dintr-un văzduh mult mai larg. (...) Caracterele majore ale unor stiluri sunt încorporate aici ca amănunte ale unui întreg prin care se rosteşte un stil nou în toată puterea cuvântului, izvorât din tradiţie şi nu mai puţin original." (p. 108). Ceea ce încântă este capacitatea de a recepta, în datele celui mai reuşit estetic stil arhitectural românesc, deopotrivă influenţele europene, fie ele georgiene sau italiene, deci sincronismul, cât şi afirmarea specificului naţional prin adaptarea influenţelor străine la „duhul românesc", cum ar zice Crainic, prin adaptabilitate şi selecţie organică. Cele trei fenomene specifice culturii şi civilizaţiei, sincronism, adaptare şi selecţie organică, aşa cum au fost ele formulate de Lovinescu, Ralea şi Blaga, luate în considerare de Valeriu Anania, îi salvează discursul eseistic de cantonarea într-un autohtonism limitat şi limitativ, tentaţie pe care un Crainic nu a reuşit să o eludeze. Din nou o dovadă a receptivităţii lui Anania nu doar faţă de valorile autohtone, ci şi faţă de cele universal valabile.

Brâncoveanu îi prilejuieşte lui Anania şi alăturarea destinului acestuia de cel al Meşterului Manole, printr-un silogism care, dincolo de intenţia de a aureola fapta domnitorului, reuşeşte să expliciteze, în fond, jertfa de viaţă artistului: „... pe vătaful zidarilor de la Hurezi l-a chemat Manea, că purta adică acelaşi nume cu care baladele îl pomenesc, în variantă, pe Meşterul Manole. Legătura dintre zidirea de la Argeş şi cea de aici pare nu numai de inspiraţie, ci şi de destin (...). *Dacă însă opera lui Manole a cerut o jertfă*

omenească, e şi pentru că e incomparabil mai frumoasă (s. n., L. B.). Şi dacă făptura lui s-a topit în lacrima fântânii, chipul lui Manea se poate vedea şi astăzi în pridvorul de la Hurezi (...). Dar stau şi mă întreb: nu cumva tragedia meşterului de la Argeş s-a strămutat aici în ctitorul însuşi? Nu cumva şi Brâncoveanu – al cărui destin desăvârşea o operă – avea să zidească într-însa, asemenea lui Manole, o dragoste?..." (p. 118). Bartolomeu se referă aici la realitatea istorică a faptului că sultanul ar fi cruțat viața fiului cel mic al lui Brâncoveanu, băiatul acceptând trecerea la mahomedanism, dar Brâncoveanu nu s-a învoit, căci prin acest gest ar fi destrămat ctitoria sa de o viață. Vocea eseistului conchide revelator: „Poate atunci a izbutit bătrânul tată să-i spună fiului său, în necuvinte, de ce, asemenea Meşterului Manole, îi zidise făptura în marea operă a vieții lui, moartea de martir." (p. 120). Subtilitatea interpretativă este aceea că Bartolomeu argumentează sacrificiul uman profesat întru mucenicie de către domn prin apelul la jertfa de viață acceptată de meşter întru desăvârşire artistică. Prin aceasta nu adaugă nimic semnificativ gestului domnitorului, oricum canonizat, ci salvează sub zodia prea strictei dogme creştine tocmai tragica decizie a artistului. Bartolomeu se dovedeşte un fin şi înțelept interpret al acceptării jertfei de viață în sens metaforic, alegoric, neliteral: pentru desăvârşirea unei opere, fie ea a credinței întru religia creştină sau a împlinirii estetice a celei mai frumoase biserici, este strict necesar la a renunța la ceea ce îți este mai drag ție ca om. Transcenderea vieții întru împlinirea în absolut (credință sau creație) se apropie astfel mult de accepțiunea atât de excesiv polemizată pe care Lucian Blaga o conferise jertfei Meşterului Manole...

Dealtfel pentru Bartolomeu însăşi noțiunea de *sfințenie* dobândeşte o accepțiune extrem de generoasă, ceea ce îi permite să asimileze universului sacrosanct al eseului unele dimensiuni şi aspecte inedite, surprinzătoare, ale realităților comentate şi interpretate. Făcând o paralelă între modalitatea în care cronicarul polonez Miechowsky îl portretizează pe domnitorul Ştefan cel Mare (şi Sfânt, am adăuga în context...) şi propria receptare a personalității Cuviosului Calinic de la Cernica, episcop al Râmnicului între 1850-1868, „cel de al doilea mare sfânt al Olteniei" (p.198) (după Sfântul Nicodim), Bartolomeu afirmă: „Or, dacă sfințenia este o formă a eroismului – o ştim prea bine de la Thomas Carlyle – şi dacă sfântul se realizează în interiorul propriei sale naturi – aşa cum subliniază Henri Joly -, trebuie să observăm că unul excelează prin credință şi evlavie, altul prin asceză, altul prin milostenie, altul prin darul rostirii, altul prin curaj, altul prin facerea de

minuni, şi aşa mai departe. Nu e nici o mirare; apostolul Pavel însuşi spune că darurile sunt împărțite." (pp. 198-200).

Regăsim cu frecvență în paginile eseului pasiunea autorului pentru lexicologie şi semantică, uneori ca simplă notație de paranteză, ca o pauză de respirare: „Aceşti oşi de domn (iată un plural prin diferențiere semantică!) ..." (p. 188). Mult mai relative se dovedesc a fi speculațiile lingvistice ale lui Valeriu atunci când se va referi la semnificația cuvântului *prenoire*: „Ca şi în multe alte cazuri, termenul *a ctitori* e foarte relativ. Din convorbirile noastre de până acum reiese limpede că ceea ce numim noi «începuturi» ale vechilor noastre mânăstiri sunt, în realitate, continuări, prefaceri, înnoiri sau, cu un cuvânt folosit de cei vechi şi mult drag mie, *prenoiri* (nu *preînnoiri*, cum se grăbesc unii să-l scrie). Nu ştiu să definesc exact cuvântul în această formă, dar aş face-o prin asociere. *A prelua* înseamnă a lua în primire, a primi ceva de la altcineva în aceeaşi direcție şi cu acelaşi scop, a duce acel ceva mai departe, cum e ştafeta flăcării olimpice. Acesta e însă un cuvânt mai nou. Mai vechi este *a se preumbla*, echivalent cu *a se plimba*, a merge de plăcere, fără un anume scop sau țintă. Este un umblet repetat, luat mereu de la un capăt şi dus la celălalt, ca traiectul pendulului, veşnic acelaşi şi veşnic altul. *Prenoire* nu e o simplă înnoire – dregere, lustruire, restaurare – a unui lucru – în cazul nostru, un aşezământ mănăstiresc - , ci preluarea lui de la înaintaşi spre a-l duce mai departe cu un spor de frumusețe şi trăinicie, prefacerea lui în acelaşi duh, printr-o înaintare în timp care este totodată şi o întoarcere în timp, ştafetă şi pendul, umblet a cărui gratuitate imediată echivalează cu un fel de a fi al «nebuniei lui Hristos»." (pp. 85-86). Exercițiul de semantică a limbii române, atât sub aspect sincronic, dar mai ales sub cel diacronic, află un rezumat cum nu se poate mai expresiv pentru întreaga teorie a autorului cu privire la originile ctitoriilor bisericeşti ale neamului românesc prin înțelesul atât de generos al cuvântului *prenoire*. Valeriu Anania are meritul, nu de puține ori, de a recupera cuvinte vechi şi sensurile lor arhaice pentru a lumina înțelesuri altfel obscure. Însă rigurozitatea ştiințifică ne determină să întărim observația imediată a lui Bartolomeu: „... fără să fiu şi foarte convins că *a se preumbla* îi sprijină înțelesul.." (p. 86). Deseori autorul supralicitează convingerile intelectului pentru a întări ardoarea spiritului. Însă tocmai în tensiunea altfel reconfortantă şi complementară a celor două fațete ale ființării, încredințare şi credință, rezidă farmecul şi accesibilitatea discursului eseistic.

Un exemplu elocvent pentru transgresarea pe care Valeriu Anania o realizează de la rigoarea ştiințifică la speculația de natură esoterică îl

constituie modalitatea în care se referă la domnitorul Petru Cercel. Reținem două dintre realitățile surprinzătoare, inedite, prin care efemerul – dar extrem de bineintenționatul şi eruditul domnitor – a rămas întipărit în memoria colectivă: cercelul purtat în ureche şi postura de poet desăvârşit. Cu referire cercelul din ureche, Bartolomeu înlătura interpretarea acestuia ca talisman doar pentru a o înlocui cu luarea în discuție a unei... amulete: „Potrivit unui vechi eres popular, copilul – băiat – care se speria în somn sau era bântuit de vise urâte sau manifesta unele stări epileptice suferea de «a boală», a lui «ducă-se-n pustii», al cărei singur remediu era plantarea unui cercel în urechea dreaptă, însoțită uneori de schimbarea numelui, aşa încât copilul să intre într-un alt regim de identitate şi duhul cel rău să nu-l mai poată găsi sau, oricum, să nu mai poată lucra asupră-i. De obicei, cercelul era de alamă, dar un nobil nu putea, fireşte, să poarte decât o bijuterie. Aceasta înseamnă că, oricât de mare era diferența socială a clasei boiereşti față de cea țărănească, credințele – atât cele drepte cât şi eresurile – le erau comune." (p. 172). Oricât de fascinantă este explicația lui Bartolomeu, aceasta eludează o alta, mult mai plauzibilă, dar care, desigur, nu putea fi menționată în cuprinsul unei lucrări de teologie închinată ctitorilor dreptcredincioşi ai mănăstirilor neamului. Autorul apelează aici la prezentarea prin omisiune a adevărului, dar şi în virtutea unui statut special pe care eresul, legendarul, îl are în accepțiunea sa: „... în orice legendă intervine, direct sau camuflat, miracolul." (p. 88). Iar pentru Bartolomeu miracolul este un argument la fel de autentic precum documentul istoric. Cât priveşte rigoarea ştiințifică, Valeriu este cel care recuperează singura poezie cunoscută a domnitorului, un imn în terține danteşti reprodus de Stephano Guazzo în volumul *Dialoghi piavoceli*, tipărit la Veneția în 1586. În tălmăcirea lui Al. Ciorănescu imnul are nu mai puțin de douăzeci şi opt de strofe şi ar trebui a fi introdus ca punct de reper al istoriei literaturii române, ca o pată de culoare estetică în searbădul peisaj al anului 1586...

O replică a lui Bartolomeu ce priveşte funcția îndeplinită de mănăstiri poate fi considerată şi ca o disimulată expresie de credință a autorului asupra rolului care se vrea a fi performat de propria lucrare: „Unul din darurile aşezămintelor noastre monahale este acela de a ne repune în contact cu propria noastră cultură, deseori uitată în vrafurile vremii şi lăsată doar pe seama eruditților. Din tot locul scapără o scânteie care poate deveni lumină." (p. 178). Jocul de scânteiri spirituale al replicilor celor doi, Bartolomeu şi Anania, autorul dialogând cu sine însuşi, asigurându-şi un interlocutor în dedublarea confină a propriei personalități, este cel care luminează *Cerurile Oltului* şi

prin această provoacă deopotrivă emoții estetice şi discret sugerate epifanii spectatorului iluminat, lectorul inițiat într-un autentic epicureism intelectual.

Partea a treia a volumului, *Teme*, este cea mai specializată, urmărind cu asiduitate şi erudiție prezentarea iconografiei, a picturii bisericeşti în general, în funcție de anumite subiecte dominante şi repetitive. Într-un fel această incursiune era anunțată printr-o replică aparținătoare părții mediane: „A judeca arta nu e o problemă numai de formă, ci şi - mai ales - de conținut. Este tocmai ce încercăm noi să facem în această lungă convorbire." (p. 96). Arta plastică şi dogma creştină dețin primatul absolut al comentariului, ceea ce îl va fi determinat pe Dan Ciachir să afirme că „... ne aflăm în fața primei cărți româneşti despre icoană"[1] ca trăsătură fundamentală a întregului volum. Ideea va fi reluată şi amplu argumentată de Arhid. conf. Ion I. Ică jr: „... o primă încercare de a face efectiv o teologie a icoanei, plecând de la o interpretare integrală a fenomenului iconografic în el însuşi, exploatat apoi pe linie teologică."[2]. Dincolo de aceste considerații relevăm inserțiile, acele paragrafe ce au în general rol de intermezzo şi astfel se şi abat de la canon, luminând însă semnificativ tocmai natura exactă a cutumei.

Tema *Un Iuda între lăcomie și prostie* prilejuieşte, prin analiza modalității în care zugravul anonim l-a reprezentat, pe cel nominalizat, în fresca bisericii din mănăstirea Clocociov, o generalizare cu pretenție de filosofie etnică a existenței: „Țăranul nu are sentimentul tragicului. Diavolul nu este luat în serios ci, pur şi simplu, ridiculizat (aminteşte-ți de *Satana și Bunul Dumnezeu*). Dacă Iuda, istoriceşte, s-a sinucis, zugravul nostru îi aplică o severă pedeapsă postumă, prăbuşindu-l în neant prin ridiculizare." (p. 224). Tragicul a constituit, într-adevăr, una dintre cele mai problematice, derutante şi polemizate dimensiuni filosofice ale existenței şi culturii române, în general acceptându-se ideea că românității (sub aspect religios, cultural etc.) îi este străin sentimentul tragicului. În acest sens vom selecta ca argument o singură opinie, extrem de elocventă, aparținându-i lui Vasile Băncilă. Într-o *Scrisoare către Lucian Blaga* (1936)[3] explică atitudinea filosofică „armonică" a poporului nostru, favorabilă receptării şi înțelegerii superioare a ortodoxiei:

1 Dan Ciachir, *Teologia icoanei*, în „Cuvântul", nr. 48, dec. 1991, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 83.

2 Arhid. conf. Ion I. Ică jr, *O teologie românească a icoanei*, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 89.

3 *Scrisoarea*, datată 30 dec. 1936, a fost publicată fragmentar de Ileana Băncilă în *Prefața* la vol. Vasile Băncilă, *Duhul sărbătorii*, Bucureşti. Editura Anastasia, 1996, pp. 12-14.

„Transcendentul static al Ortodoxiei a fost înțeles foarte propriu de ceea ce e staticism ontologic la țăranul român, iar ceea ce Ortodoxia numește viață trecătoare și zădărnicia lucrurilor de aici a fost tot atât de propriu înțeles de ceea ce țăranul vedea că este fluxul curgător al întâmplărilor timpului. Țăranul român nu e nici fatalist pe deplin, dar nu e nici revoluționar și mai cu seamă nu este revoluționar."[1]. Pe o linie asemănătoare își va situa și Lucian Blaga analiza sufletului țărănesc din *Elogiul satului românesc*, discursul său de recepție la Academia Română, în 5 iunie 1937[2]. Tema *Tartarul ca neantizare* determină receptarea artei plastice religioase românești în sincronizarea cu capodoperele occidentale ale timpului: „... nu se poate să nu ne vină în minte, de pildă, fresca de la Voroneț alături opera lui Michelangelo din Capela Sixtină..." (p. 288).

Însă cea care prilejuiește unele dintre comentariile cele mai delicate ale teologului Bartolomeu este tema *Deisis*. Referindu-se la Ioan Botezătorul, Bartolomeu are luciditatea științifică și curajul teologic de a-l considera ca inițiat în comunitatea - atât de deconcertantă prin frapante similitudini cu creștinismul timpuriu - de la Qumran (Marea Moartă) (p. 300), pentru ca ulterior să îl considere exponentul prin definiție al acestei religii, receptată explicit ca precursoare, istorică și doctrinară, creștinismului. Pentru a înțelege exact natura discursului lui Ioan Botezătorul, când pare a ezita a-l mai asimila pe Iisus drept Mesia, Bartolomeu nu se sfiește să îl explice prin apelul la similitudini cu opera lui Dostoievski: „El stă mărturie pentru toți cei ce, asemenea lui Ivan Karamazov, nu s-au îndoit de existența lui Dumnezeu, ci doar de capacitatea Lui de a crea o lume perfectă și de a o guverna fără reproș. Există și un păcat al intelectului." (p. 322). Receptivitatea la complexele condiții istorice și doctrinare ale nașterii creștinismului în Israel este de o amploare desăvârșită, depășind cadrele stricte ale canoanelor tradiționale, către un indubitabil plus de autenticitate, care se află undeva la limita „păcatului intelectual"...

În acest context Valeriu amintește „... asemănarea dintre Ioan și Maria până la identitate." (p. 310), ceea ce este doar un pretext pentru a expune o tulburătoare teorie aparținând lui Paul Evdokimov, influențat la rândul său de Jung. Chiar dacă se ferește să o spună explicit, Valeriu reproduce „deconcertanta"(după propriile spuse) teorie a *divinului feminin*: „Dumnezeul

1 *Ibidem*, p. 13.

2 Cf. Ileana Ghemeș, *Autohtonism și „europeism" în spațiul cultural și literar interbelic*, Alba Iulia. Editura Aeternitas, 2002, pp. 81-82, Seria Didactica.

Vechiului Testament – Iehova -, «un Demiurg brutal, care-și strivește creatura sub greutatea superiorității Sale», a instaurat, în plan istoric, o «religie a fricii», ceea ce explică inspirația prin care Iov îi află disperării sale o soluție. Religia fricii însă coincide cu structura patriarhală a societății, dominată de autoritatea bărbătească, o structură din care – de asemenea – trebuie găsită o ieșire. Evdokimov duce mai departe cu entuziasm această «cutremurătoare intuiție» a lui Jung și afirmă mai întâi că Înțelepciunea (Sofia) «revelează aspectul feminin al energiilor divine», vocația ei fiind aceea «de a da naștere cugetărilor divine și a le împrumuta o formă omenească, ceea ce înseamnă umanizarea lui Iehova». Fecioara Maria îl naște pe Iehova. Omul; ea însă nu e un simplu instrument al întrupării, ea este «organul Înțelepciunii divine și, prin aceasta, organul tulburătoarei schimbări de destin a lui Iehova», care devine Dumnezeul Noului Legământ. Or, dacă Înțelepciunea reprezintă principiul feminin al divinității și dacă ea se revelează în Născătoarea de Dumnezeu, rezultă – după Evdokimov – două consecințe: mai întâi, Cel născut din Fecioara Maria și din Duhul Sfânt vestește sfârșitul domniei monoteiste a lui Iehova; în al doilea rând, maternitatea Născătoarei de Dumnezeu anunță și sfârșitul dominației masculine, termenul final al patriarhatului. Prin înălțarea ei la cer, Sfânta fecioară – identificată cu Înțelepciunea gândirii divine – definește «eternul feminin» în perspectivă eshatologică. Cât despre Ioan Botezătorul, el devine - prin contrast, dar și prin asociere - «principiu masculin» și arhetip al masculinității. Prezența celor doi lângă Scaunul de judecată reprezintă, pe de o parte, gândirea lui Dumnezeu asupra masculinului și femininului, iar, pe de alta, ipostazierea celor două sexe într-o bipolaritate ce se integrează, până la urmă, în coincidenta oppositorum din Iisus Hristos." (pp. 310-312). Bartolomeu condamnă teoria expusă de Valeriu, care este deficitară prin intervenția psihanalizei în problematica teologiei, prin aceea că sugerează „... o a patra persoană a Dumnezeirii, un fel de «principiu feminin» al Sfintei Treimi;" (p. 312). Însă lectorul eseului are deja expuse două opinii din care poate formula o opțiune sau afla o medie, are posibilitatea alegerii și reflectării, calități fundamentale ale eseului. Teologul Bartolomeu nu poate accepta formal opinii ce contravin canonului, dar are marele merit de a le exprima într-un dialog de fond cu artistul Valeriu, adică, altfel spus, cu sine însuși...

Referirile la natura artei și artistului relevă nu puține accepțiuni estetice dintre cele mai subtile, rafinate și generoase unei viziuni a integralității, cu atât mai demne de semnalat dacă ținem cont de faptul că toate au ca punct de plecare delicata problematică a artei religioase. Sfințenia artei, laice și

religioase, își află o sistematizare în cadrul unei ierarhii comune: „Dacă tainica lucrare a sculpturilor lui Constantin Brâncuși ne poate sugera o anumită sacralitate a artei în general – desigur, arta mare, autentică, cea care transcende esteticul și deschide o cale de acces către metafizic -, cu atât mai lesne putem vorbi de sfințenia artei religioase, a cărei lucrare angajează întregul univers al omului și-i mijlocește întâlnirea cu Dumnezeu." (p. 236). Aparent Bartolomeu stabilește o valorizare discutabilă a receptării și interpretării operei de artă, prin subordonarea esteticului față de credință, în deplin acord cu preceptele biblice și scrierile patristice. Din acest punct de vedere ar trebui semnalată o carență metodologică a eseistului, prin raportare la canoanele esteticii artei plastice, fie ea religioasă sau laică. Însă și în acest caz, ca și în cel cu privire la disputa dintre primatul simbolului asupra semnului, din prima parte a volumului, autorul disimulează programatic, întrucât multe dintre observațiile sale ce vor urma se vor referi tocmai la *libertatea* artei, într-o contradicție, voluntară sau nu, cu etalonul de la care a plecat programatic.

Prima dintre polemicile dialogului platonician privește natura de *artist* a iconografului, care o transcende pe cea de simplu *meșteșugar*: „Bine – avem dreptul să ne întrebăm -, dar unde e artistul? De când e lumea lume, opera de artă e creația artistului; (...) A gândi altfel înseamnă a-l pune pe iconar în postura unui simplu meșteșugar executant, răpindu-i orice atribut al creatorului; e ca și cum ai spune, de pildă, că pictura din Capela Sixtină nu e opera lui Michelangelo, ci a Papei Iuliu al II-lea, care a comandat-o. (...) Negând că arta iconografică ar fi fost inventată de zugravi, Sinodul nu spune, totuși, cine a inventat-o. (...) Esențial este ca în una și aceeași persoană să coincidă artistul talentat și creștinul instruit." (p. 248). Este o deplasare de discurs mai mult decât sesizabilă. Se păstrează doar ideea *coincidenței* dintre simțul estetic și asimilarea dogmei creștine în cazul artistului iconograf. Dar, în directă polemică și contradicție cu un Sinod al VII-lea Ecumenic, Bartolomeu afirmă statutul *creator* al iconografului și implicit situarea acestuia în aceeași dimensiune a unui Manole, spre exemplu. Un teolog ar asigura receptarea creației artistice dincolo de valoarea sa estetică, dezvoltându-i – sau restrângându-i – dimensionarea către funcționalitatea religioasă. În momentul în care o operă de artă încetează a mai fi autotelică, a-și avea scopul în sine însăși, conferindu-i-se o valoare adiacentă relativă, cea religioasă în cazul de față, i se deturnează caracterul de valoare absolută. Pentru un teolog creația artistică, icoana, este un obiect care prin raportare

la valoarea religioasă își dobândește caracterul de bun religios, printr-un act mijlocitor al spiritului. Ea este o temelie prin care omul se înalță spre valoarea transcendentă. Pentru artist, icoana este concomitent o valoare și un bun estetic, alcătuind una și aceeași ființă, aflându-se într-un raport de imanență, fuzionate laolaltă, fără un demers spiritual[1]. Dacă ar fi să ne raportăm la teoria valorii estetice, ar trebui să relevăm că, pentru Bartolomeu, icoana este înțeleasă în concomitență ca bun religios și bun artistic, maximul de compromis pe care statutul său de teolog-artist îl putea admite.

Cea de a doua dintre dezbateri se referă la lipsa de libertate a artei bizantine, mai precis la limitările și canoanele impuse artei de către Biserica Ortodoxă. În acest caz Bartolomeu nu polemizează cu restricțiile canonului, ci va relativiza noțiunea de „libertate în artă": „... în nici o artă nu există libertate absolută, procesul creator se consumă în funcție de niște legi fundamentale care nu pot fi ignorate fără riscul de a ieși din artă. Artistul nu se simte cu adevărat liber decât în interiorul unor constrângeri; când acestea nu i se par destule sau îndeajuns de severe, el însuși inventează altele sau le înăsprește. (...) Dar tocmai în aceasta constă paradoxul – și, deci, miracolul – artei: cu cât limitele ei sunt mai severe, cu atât libertatea artistului devine mai mare. E o libertate ce se deschide în adâncime, adică în mediul natural al geniului. (...) Nu legile artei pricinuiesc decadență artistică, ci incapacitatea artiștilor de a le mai folosi." (p. 250). Așadar, constrângerea în artă, strict necesară pentru afirmarea individualității și deci a libertății artistice. De pe aceste poziții teoretice generale, Bartolomeu lămurește statutului iconografiei bizantine, care „... nu e o artă ca oricare alta, ci o artă sacră, religioasă, sfântă, cu funcție teofanică și finalitate soteriologică." (p. 250). Pare că eseistul revine la eludarea criteriului estetic prin afirmarea exclusivității celui religios, metafizic. Dar, câteva rânduri mai jos, perspectiva este răsturnată, din nou, fundamental: „Or, tocmai latura artistică a unei opere este opera însăși; restul este circumstanță." (p. 252). Prin „circumstanță" se poate subînțelege inclusiv valorizarea icoanei ca bun religios, aceasta rămânând operă doar în măsura în care este receptată în natura sa pur artistică. Micul tratat de estetică generală în viziunea unui teolog, cu sinuozitățile, contradicțiile și ingeniozitățile sale exprimă totuși interesul eseistului pentru relevarea laturii artisticii a iconografiei, chiar dacă face apel, inerent, la dogma religioasă. În acest sens nu mai puțin originală este și teoretizarea procesului de creație

1 Vezi Tudor Vianu, *Estetica*. Studiu de Ion Ianoși, București. Editura pentru Literatură, 1968, Partea a II-a, *Valoarea estetică*, cap. 1., *Caracterizare generală*, pp. 49-55.

artistică care se desfăşoară în cazul iconografiei, fidel teoretizării prealabile a necesităţii constrângerilor pentru afirmarea libertăţii şi individualităţii artistice: „Comentând canonul 82 al Sinodului Quinisext, Uspensky lămureşte că simbolismul artei sacre – recomandat şi impus de Părinţi – nu rezidă în subiectul iconografic, în *ceea ce* este reprezentat, ci în modalitatea de a-l exprima; cu alte cuvinte, accentul cade nu pe *ce*, ci pe *cum*. Remarca e foarte preţioasă, dar noi vom merge mai departe observând că tocmai acest *cum* este cel care-i deschide artistului perspective nebănuite. *Ce* e limitat, *cum* e infinit. *Ce* implică linearitate, enumerare; *cum* se deschide în profunzime, adică în ceea ce spunem că este mediul natural al artistului. Erminiile propun un număr de reprezentări iconografice şi locul lor într-o biserică; chiar dacă e foarte mare, el este, totuşi, un număr. Modalităţile de reprezentare sunt doar schiţate şi, ca atare, ele rămân deschise; în deschiderea lor i se dă creatorului putinţa de a se mişca în voie, potrivit inspiraţiei şi personalităţii proprii, de a-şi împlini opera prin acel amănunt inefabil – surâsul Giocondei – care face din ea un unicat. Numai această lăuntrică libertate creatoare i-a conferit artei bizantine puterea de a produce capodopere." (p. 252). Este o argumentaţie a paradoxului, conform căreia libertatea absolută de execuţie şi originalitatea artistică se pot manifesta şi exprima doar în interiorul canoanelor şi normelor. Conform acestui silogism aflat la un pas de sofism cea mai mare libertate de afirmare o au artiştii cei mai constrânşi de factorii teoretici externi, deci din acest punct de vedere arta bizantină ar fi mediul propice de împlinire în mod original a capodoperelor artei plastice... Chiar dacă supusă unor inerente polemici şi contraargumentări, pledoaria lui Bartolomeu are cel puţin meritul de a milita făţiş pentru cauza libertăţii artistice în dimensiunea religiozităţii, ceea ce este mai mult decât e de aşteptat din partea oricărei alte voci teologice: „... pentru prima dată (după ştiinţa noastră) în literatura ortodoxă se evidenţiază cu claritate rolul decisiv al artistului creştin şi dimensiunea artistică în opera iconografică, luându-se atitudine fermă împotriva opticii viciate care face din iconar un simplu meşteşugar executant al unei opere de artă ai cărei adevăraţi autori de drept ar fi de fapt Părinţii şi episcopii."[1].

Exemplificarea libertăţii pe care arta iconografică bizantină a prilejuit-o artiştilor plastici români ai Evului Mediu, în general pictori anonimi de biserici, se dovedeşte a fi frapantă prin abundenţa şi ineditul ei. Este vorba în principal de abordarea temelor laice în reprezentări religioase, cum ar fi:

1 Arhid. conf. Ion I. Ică jr, *op. cit.*, p. 87.

fabulele lui Esop; Filosofii şi Sibilele erei păgâne, precreştine, în asocierea unor sfinţi ai calendarului creştin, la Râmnic şi Câineni; hora românească la Cozia, ca expresie artistică formală, exterioară, pe care însă Bartolomeu o explică în datele sale de fond, de conţinut, ca o horă duhovnicească a Psalmului 149. Totul culminează cu opinia „neortodoxă" a lui Valeriu: „Mă ispiteşte şi gândul că zugravul – un artist – ţine partea artiştilor dintotdeauna şi de tot felul, a căror artă implică şi o doză de erezie." (p. 284). Afirmaţia este catalogată de Bartolomeu ca eretică, dar Valeriu şi-o menţine oferindu-şi o justificare doctrinar-epistemologică teologică: „Să admitem, totuşi, că ea ar fi doar o teologumenă, o simplă părere teologică, absolut personală şi obligatorie. Au cultivat-o şi unii dintre Sfinţii Părinţi. Ea îţi oferă şansa de a putea să greşeşti fără a fi, neapărat, ars pe rug..." (p. 284). Extrapolând, întreaga estetică a libertăţii artistice dezvoltată de Bartolomeu Valeriu Anania poate fi socotită, de către teologi, o *teologumenă*, o părere teologică personală, dar scopul eseului este deja împlinit: teorii estetice din cele mai elevate, subtile şi inedite şi-au aflat justificare şi argumentare chiar în cuprinsul unei lucrări teologice fără a fi neapărat clasificate ca erezie. Remarcabil efortul constant al autorului de armoniza ardoarea sufletului cu aceea a spiritului, de a afla un numitor comun în care teologia şi arta să se reunească în complementaritate, dacă nu deplin consens.

O replică a lui Bartolomeu devine reper incontestabil necesar justei interpretări a poeziei *Poarta* din volumul *Anamneze* (1984): „Uşa din trunchiul iconostasic nu duce niciodată afară, ci numai înlăuntru, din orice sens ai folosi-o; în pragul ei se face cuminecarea credincioşilor; Hristos iese întru întâmpinarea celor care-L întâmpină şi-i face părtaşi la propria Sa dumnezeire; ei rămân împreună cu El şi El împreună cu ei. «*Eu sunt uşa* - strigă El prin glasul Evanghelistului Ioan - ; *de va intra cineva prin Mine se va mântui; şi va intra şi va păşi şi păşune va afla*» (10, 9). Noţiunile de intrare-ieşire nu mai pot fi percepute aici în sensul lor obişnuit, bidirecţional, cel din limitele limbajului comun; ele devin – ce devin ? – ceea ce nu vom şti cu adevărat decât atunci, în veacul ce va să vie, când vom gusta din rodul cel nou al viţei, la Cina cea fără de sfârşit a Domnului." (p. 264). În *Poarta* este exprimată postura tranzitorie a poetului între dimensiuni existenţiale, în măsura în care substituim postura poetului cu aceea christică din paragraful biblic citat anterior. Singur în pustiu, poetul în chip de poartă îndeamnă omul călător să îl străbată, asemenea lui Hristos, indiferent de sensul peregrinării sale: „Că vii sau pleci, depinde dincotro te îndrepţi. / Cu pragul

meu sub tine, păşeşti printre'nţelepţi. / Tu hotărăşti de gânguri ori zilele ţi-ai tors, / că-i azi sau ieri sau mâine, că pleci ori te-ai întors, / că patima de-o viaţă răsare ori se-ascunde. / Speranţa-i, deopotrivă, acolo şi oriunde." (p. 105). Arhisuficienţa omului prozaic, neiniţiat, care nu a trăit revelaţii mântuitoare, este condamnată laconic: „Egal cu tine însuţi, tu sieţi de îmbii / să vrei să fii doar ce eşti când eşti ce vrei să fii." (p. 105). Trăind în cercul vostru strâmt, norocul vă petrece, ar spune poetul... Ultimele două versuri sunt însă interpretabile: „O poartă ai sub ceruri mâncate de omizi. / Atât să bagi de seamă, ca'n urma ta s'o'nchizi." (p. 105). Adică fiecare om are propria sa poartă, pe care o poate trece sau petrece, trece cu rost sau risipi. Viaţa se poate sfârşi prin împăcarea cu propriul destin, împlinirea acestuia, sau irosirea nesemnificativă, prin absenţa revelaţiei rostului tău pe pământ. Funcţie de aceasta vei avea înţelepciunea de a închide sau a lăsa deschisă poarta dintre dimensiuni. Surprinzătoare ar fi apariţia omizilor pe cerul fiecăruia dintre semeni, aparent un aspect lugubru, nefast, sumbru, morbid. E drept, împotriva omizii funcţionează o prejudecată, ar fi o imagine a urâţenie şi a răului înjositor. Chiar şi în această logică tocmai prezenţa porţii este şansa oferită omului trecător de a se purifica, de a-şi croi un cer lipsit de valenţa amintită. Dar există şi o simbolistică mai subtilă, chiar dacă este folosită involuntar de autor. Astfel, omida este „... simbolul transmigraţiei, după felul cum trece ea de pe o frunză pe alta. (...) omida nu figurează o esenţă individuală transmigrantă, deoarece această esenţă nu este distinctă de *sinele* universal (**Atma**), ci, ca să spunem aşa, o parte din acest sine (...) *învăluită în activităţile care prilejuiesc prelungirea devenirii*."[1]. În lumina paragrafului biblic putem considera că cerurile mâncate de omizi pe care omul profan, neiniţiat, le cunoaşte în viaţa fără Dumnezeire, vor fi înlocuite cu „păşunea" promisă de vocea lui Hristos odată ce poarta a fost trecută, o dată ce omul a devenit părtaş la Dumnezeire.

Cu privire la substituirea repetată, în lirica lui Valeriu Anania, a posturii christice de către aceea poetică, inclusiv în exemplul citat adineaori, revelatorie se constată a fi o amplă argumentaţie a lui Bartolomeu. Dezvoltând teoriile Sfântului Iustin Martirul şi Filosoful, eseistului îi aparţin următoarele consideraţii asupra relaţiei dintre Logosul divin (precreştin) şi cel uman: „Logosul divin a fecundat logosul uman, orientându-i năzuinţele, prin cultivarea inteligenţei, a binelui şi a frumosului, spre patria cerească. Cum

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, Volumul 2*, E-O, Bucureşti. Editura Artemis, p. 376.

lucrează Logosul precreştin? Prin sămânţa sa – mai precis, prin seminţele sale, diseminate asupra întregului neam omenesc. Ele nu sunt răspândite în întreaga natură – aşa cum le concepeau stoicii -, ci depuse în spiritul uman, în cantitate mai mare sau mai mică. Această parte - sau fragment - de Logos îi este dată fiecăruia, cantitativ şi calitativ, după aptitudinile şi eforturile logosului personal. (...) Prin seminţele Sale, aruncate în sufletul omenesc, Dumnezeu-Logosul are un contact spiritual, parţial şi indirect cu omenirea. Datorită acestui fapt, raţiunea umană, chiar neiluminată de har, poate să se ridice prin ea însăşi, într-o oarecare măsură, la cunoştinţa adevărului;" (p. 274). Dacă facem abstracţie de referirile la Logosul *precreştin*, vom afla în aceste rânduri o argumentaţie perfect valabilă pentru estetica poeticii lui Valeriu Anania, unde cuvântul artistic este în mod frecvent sugerat a fi o reiterare, la scară umană, a Logosului divin, iar poetul, prin artă, se vrea a fi un mântuitor spiritual întocmai cum, la dimensiunea absolută, Hristos asigura accesul credincioşilor la metafizic. Parafrazând, Logosul divin a fecundat logosul poetic, orientându-i năzuinţele spre patria cerească. Seminţele Logosului divin, răspândite în întreg spiritul uman, în proporţii inegale, se constată fecund calitativ şi chiar cantitativ în cazul poetului, care vine cu aportul unui efort considerabil al logosului personal. Raţiunea poetică poate să se ridice astfel la cunoştinţa adevărului, provocând semenilor revelaţii estetice şi metafizice. În câteva rânduri avem o (auto)caracterizare a trăsăturilor fundamentale ale esteticii poeziei lui Valeriu Anania, teologul-poet, poetul-teolog.

Îndelunga exprimare anterioară ca scriitor este cea care îl determină pe Bartolomeu să critice în termeni deosebit de incisivi creaţiile imnografice infantile, frivole, care urmăresc tezist să explice puritatea Fecioarei (p. 326), fiind lipsite de orice fel de valoare artistică, prin urmare, pentru a fi împlinită, o operă de artă religioasă trebuie să se înscrie şi sub zodia esteticului, nu doar a credinţei. Ceea ce nu îl împiedică să releve o „originală" teorie „artistică": „... pentru creatorul artei iconografice bizantine, primul şi cel mai autentic receptor era Dumnezeu; adevărurile Acestuia trebuiau să îl inspire pe artist şi să se întoarcă îndată la El prin opera de artă." (p. 350). Este tonul necesar, natural, unui eseu teologic. Însă remarcăm o observaţie pasageră a lui Valeriu: „În legătură cu ceea ce spuneai despre lumină, Arghezi a avut o intuiţie extraordinară când a scris versurile: «*De sus de tot, o rază aurie / Ia parte-n bolţi la sfânta liturghie*». Am ezitat, totuşi, să-l citez, sub teama că dialogul nostru – fie el şi interior – invocă mai des numele lui Eminescu, Arghezi şi

Brâncuşi decât pe acelea ale lui Ioan Scărarul şi Maxim Mărturisitorul...” (p. 244). Într-adevăr, marea subtilitate a dialogului interior dintre artistul Valeriu şi teologul Bartolomeu sunt repetatele şi îndelungile abateri de la subiectul canon, pentru ca acesta să fie interpretat, într-o exhaustivă şi autentică înţelegere, tocmai prin folosirea argumentelor aparţinând culturii laice, relevate ca nefiind cu nimic mai „profane”.

Ultimele cuvinte ale eseului îi aparţin lui Bartolomeu, într-o complementaritate şi simetrie cu debutul ce îi revenise lui Valeriu. Iar aceste ultime cuvinte ale autorului către sine însuşi relevă în subtext sugestia unei adresări a eseistului către cititor, vrând să exprime sensul adevărat al discursului: „Pe treapta ei cea mai înaltă, icoana nu e făcută să reprezinte Dumnezeirea, ci să dinamizeze participarea omului la viaţa lui Dumnezeu. Este tot ce am găsit mai tulburător în sfintele Ceruri ale Oltului.” (p. 358). Ceea ce teologul a găsit mai tulburător în *Cerurile Oltului* (coincidenţa apariţiei vag-disimulate a titlului la final nu poate fi ignorată) este că opera de artă religioasă îşi îndeplineşte menirea nu doar în măsura în care respectă o cerinţă formală, aceea de a exprima artistic dogma, ci şi dacă reuşeşte să antreneze într-un anumit mod sensibilitatea receptorului. Or „dinamizarea participării” receptorului la opera de artă, fie aceasta şi religioasă, se realizează adesea doar dacă respectiva creaţie artistică reuşeşte declanşarea emoţiei estetice. Similar, amplul şi eruditul eseu *Cerurile Oltului* nu se împlineşte doar prin simpla exprimare scriptică a unor precepte ale creştinismului, prin transcrierea în cuvinte a imaginii ce reprezintă crâmpeie ale religiozităţii. Este necesară declanşarea interesului artistic al cititorului, atragerea în universul scriiturii prin folosirea unor informaţii şi tehnici specifice literaturii, prin intermediul cărora receptorul îşi poate revela complet conţinutul operei. Dinamizarea participării lectorului la sfintele *Ceruri ale Oltului* se datorează concesiilor făcute de Bartolomeu lui Anania, după cum sfinţenia acestor ceruri există mulţumită rafinamentului lui Valeriu în a recurge la sfatul înţelept al lui Bartolomeu.

Din spumele mării (1941-1994; 1995)

Din spumele mării[1] este cel de al doilea volum de „eseistică” al lui Valeriu Anania, deşi, în fapt, se compune din articole pe care autorul le publicase între anii 1941-1994, deci mai degrabă publicistica sa, la care se adaugă un număr restrâns de cuvântări sau texte inedite, precum şi patru interviuri, toate reunite de Sandu Frunză în volum în 1995. Dealtfel chiar autorul mărturiseşte în *Precuvântare* apartenenţa textelor din volum la genul „gazetăresc”, gen pe care, constată el, l-a ocolit în tinereţe, pe când se regăsea preocupat exclusiv de literatura propriu-zisă. Dar, „iată, s-a petrecut o viaţă de om, am dat la iveală câteva cărţi de literatură, (...) şi mă trezesc că-n afara lor mi s-au îngrămădit nenumărate «pagini răzleţe», cum şi le numea Arghezi pe ale lui, risipite de-a lungul anilor printr-o droaie de reviste şi ziare, alcătuindu-se în ceea ce s-ar chema, bibliografic, publicistică, adică tocmai genul de care-mi plăcea să mă feresc în tinereţe. Desigur, ele nu se înscriu în specia gazetăriei propriu-zise, dar nici nu au fost făcute pentru o carte anume.” (p. 6). Valeriu Anania are dreptate când ezită a cataloga ferm textele volumului, întrucât acestea nu se înscriu nici în publicistica propriu-zisă, de atitudine polemică, editorial sau reportaj, dar nici nu sunt stilizate metodic în ideea includerii într-o operă integratoare. Sunt, în ultimă instanţă, expresie a efortului scriitorului de a comunica într-o formulă concisă cu lectorul ocazional, relevându-i anumite aspecte considerate de importanţă perenă şi nu circumstanţială: „... toate aceste pagini (...) au alt statut decât publicistica evenimenţială ce se hrăneşte cu efemeridele ce îngroaşă negura timpurilor.”[2]. Tocmai de aceea stilul gazetăresc este transgresat de cel eseistic, din rândurile volumului configurându-se crâmpeie ale unei biografii literare deosebit de interesante, ce poartă amprenta specifică întregii scrituri a autorului.

Prima parte a suitei de articole, studii şi cuvântări poartă denumirea de *Modele biblice*, titlu sugestiv pentru tematica teologică a subiectelor

1 Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*. Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sandu Frunză, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1995.

2 Sandu Frunză, *Postfaţă. Pentru o hermeneutică restaurativă*, în vol. Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*, ediţia citată, p. 240.

abordate. Această secțiune cuprinde nouă texte, publicate, între anii 1957-1988, în revistele „Telegraful român", „Ortodoxia" „Îndrumător bisericesc" (Episcopia Oradiei), „Credința". Fiind studii de specialitate lăsăm în seama exegeților teologi sarcina interpretării acestora, relevând, cu această ocazie, doar câteva aspecte care ni se par semnificative prin raportare la opera lui Valeriu Anania privită ca un întreg. Primul şi cel mai amplu studiu al *Modelelor biblice*, intitulat *Deisis*, se regăseşte întru totul în volumul-eseu *Cerurile Oltului* (1990), sub aceeaşi denumire. Studiul este publicat în anul 1988[1] iar amintitului volum autorul îi încheie redactarea în martie 1988, fiind astfel greu de presupus care dintre cele două apariții va fi fost înaintemergătoare. Totuşi, putem specula asupra redactării în prealabil a studiului ca operă de sine stătătoare, fiind extrem de bine documentat şi de o întindere considerabilă, cantitativ ceva mai amplu în publicistică, iar ulterior va fi fost introdus, cu minimale modificări formale, în structura celei de-a treia părți a volumului în lucru, din dorința de a avea o cât mai largă circulație editorială. Dealtfel şi în *Cerurile Oltului* se remarcă prin abordarea cea mai elevată, complexă şi subtilă între toate temele celei de-a treia părți, cu accentul inedit asupra delicatei probleme a *divinului feminin* reprezentat de Fecioara Maria[2]. Dealtfel şi în unele dintre celelalte articole ale *Modelelor biblice* se regăsesc referiri la unele probleme teologice care vor fi abordate în *Cerurile Oltului*, probând interesul statornic al teologului Valeriu Anania pentru teme specifice, reunite într-o formulă integratoare cu prilejul eseului apărut în 1990.

Articolul *Gânduri despre Înviere*[3] prilejuieşte în încheiere o remarcă ce are un caracter cvasiliterar. Iisus Hristos li se arată ucenicilor după Înviere fără a le spune explicit cine este, sub o înfățişare comună, iar aceştia „... se uitau la El şi (ascultați bine!): «niciunul nu îndrăznea să-l întrebe: cine eşti Tu?, ştiind că Domnul este». Pagină extraordinară! Dacă Biblia nu ar fi opera Duhului Sfânt atunci Evanghelistul Ioan ar trece drept cel mai mare scriitor al lumii." (p. 40). Asupra caracterului literar al *Bibliei* Valeriu Anania va reveni cu alte considerații, toate punctând evoluția în timp a interesului şi a preocupărilor sale, conştiente sau nu, către viitoarea diortosire a textului *Sfintei Scripturi*, unde valențele teologice ale lui Bartolomeu au fost fericit complinite de acelea ale artistului şi ale filologului Valeriu Anania.

1 „Îndrumător bisericesc" 1988, Episcopia Oradiei.

2 Vezi şi subcapitolul rezervat volumului *Cerurile Oltului*.

3 „Telegraful român", 15-18 / 1984.

Nu lipsite de semnificație sunt şi considerațiile publicistului asupra *noului*, în articolul *Nou, noutate, înnoire*[1], teologul afirmând: „Poate că menirea cea mai importantă a Ortodoxiei în acest context este aceea de a exprima şi menține echilibrul între extreme." (p. 44). Demn de remarcat că o voce sacerdotală ortodoxă admite, încă din 1985, necesara receptare şi deschidere pe care Biserica trebuie să o aibă față de nou, înnoire şi evoluție socială, argumentele autorului fiind o succesiune de citate biblice cât se poate de convingătoare. Speculând biografia publicistului-teolog Valeriu Anania ne vom rezerva dreptul să relevăm înrâurirea pe care o va fi avut asupra acestei atitudini experiența de student la medicină, spre exemplu, cu peste patruzeci de ani în urmă. Prin acest articol se anunță militantismul arhiepiscopului de mai târziu, extrem de prezent asupra relațiilor dintre Biserică şi societatea postmodernă, în sensul unei viziuni integratoare, complementare. Cert este că, în 1985, Valeriu Anania concluziona: „Nou, noutate, înnoire fac parte din patrimoniul spiritual al Ortodoxiei, şi încă în atât de mare măsură, încât chiar dogmele, canoanele şi tradițiile ei rămân deschise oricărui spor de adâncime. Noul ca noutate poate însemna modă; noul prin înnoire înseamnă Model." (p. 46).

Cel mai surprinzător dintre articolele şi studiile *Modelelor biblice*, din punctul de vedere al receptivității pe care o demonstrează viziunea unui teolog, dispusă abordării unor subiecte mai puțin „ortodoxe", îl constituie cel intitulat *Descoperirile de la Qumran*[2]. Este şi cel mai vechi, iar, ca întindere, cel mai generos, după amintitul *Deisis*. Valeriu Anania se pronunță asupra manuscriselor de la Marea Moartă la numai zece ani de la remarcabilele şi frapantele descoperiri ale acestora, ceea ce este demn de semnalat, în contextul cultural şi politic al publicisticii din „obsedantul deceniu" românesc. Autorul dă dovadă a fi la curent cu opiniile unor specialişti iordanieni şi englezi ai momentului, citând ca sursă bibliografică utilizată articolele ştiințifice ale acestora sau recenzii la cărți ale lor, care apăruseră în Occident, în limba engleză, între anii 1956-1957. Atitudinea publicistului român este lipsită de echivoc, Anania consideră că manuscrisele fascinantei secte antemergătoare şi contemporane apariției creştinismului se constituie în argumente ştiințifice care *confirmă* litera Vechiului şi Noului Testament. Şi, cu toate acestea, cu siguranță că pentru universul ortodoxiei româneşti a anului 1958 – şi chiar al culturii române în general – unele dintre datele relevate de Valeriu Anania

1 „Îndrumător bisericesc", Episcopia Buzăului, nr. 4, 1985.

2 „Ortodoxia", 2/1957.

sunt mai mult decât inedite. Pornind de la constatarea că învăţătura lui Ioan Botezătorul, Înaintemergătorul creştinismului, consemnată în *Evangheliile Noului Testament*, nu face decât să reproducă, *ad literam*, documentele anterioare ale mănăstirii de la Qumran, Valeriu Anania afirmă: „Folosind şi alte surse de informaţie, Părintele Rodzianko declară că unele fragmente de manuscrise conţin indicaţii limpezi că Sfântul Ioan Botezătorul a fost membru al obştii eseniene, că a fost educat şi a lucrat la mânăstirea ei. Mai mult decât atât, Dr. Saleh afirmă că, potrivit unor indicaţii suficiente, însuşi Mântuitorul Hristos a vizitat odată această mânăstire." (p. 51). Pentru teologul Valeriu Anania apropierea atât de frapantă dintre creştinism şi comunitatea esenienilor nu constituie prilej de speculaţii în sensul pe care ulterior numeroase exegeze l-au realizat, anume că adevărata substanţă a învăţăturilor lui Iisus Hristos s-a pierdut în Palestina acelor vremuri, prin decimarea comunităţii esenienilor, iar ceea ce cunoaştem noi astăzi ca şi *creştinism* este în bună măsura opera personală şi ulterioară a Apostolului Pavel.

În opinia lui Valeriu Anania aportul noului documentar scripturistic nu adaugă nimic Revelaţiei, el văzând importanţa crucială a manuscriselor în sens unidimensional: „Plusul de informaţie confirmă Revelaţia şi oferă un aport substanţial doar erudiţiei teologice. Aşa, de pildă, pentru orice creştin de bună credinţă, realitatea istorică a persoanei Mântuitorului e neîndoielnică. Pentru cel ce se îndoieşte, însă, confirmarea istoricităţii lui Iisus de către un document necreştin e de un preţ extraordinar." (p. 52). Ceea ce omite publicistul român este că „pentru cel ce se îndoieşte", ba chiar şi unor erudiţi ai teologiei, tocmai confirmarea istoricităţii lui Iisus Hristos de către un document „necreştin" a determinat un amplu proces al reconsiderării tocmai a *naturii* exacte a istoricităţii Mântuitorului şi a creştinismului. Este drept că la acea vreme cercetările erau încă într-un stadiu preliminar, jumătatea de secol care a trecut forţând chiar teologia să adopte o poziţie simţitor nuanţată faţă de conţinutul referirilor manuscriselor în discuţie, încă nedescifrate complet şi supuse unor interdicţii formale de accesare...

Pe de altă parte, urmărind exegeza unui alt cercetător occidental, H. J. Schonfield, publicistul român relevă imposibilitatea de a-l identifica pe Iisus Hristos cu vreunul dintre cei doi „Învăţători ai Dreptăţii" menţionaţi de conţinutul documentelor esenienilor, unul fiind întemeietorul mult anterior al comunităţii, altul fiind încă aşteptat în viitor: „Dar o identificare a «Învăţătorului Dreptăţii» din doctrina eseniană cu Iisus Hristos nu mai este posibilă de îndată ce, în aceeaşi arie arheologică, există mărturii despre

persoana istorică a Mântuitorului." (p. 52). Însă Valeriu Anania omite să precizeze dacă „aceeaşi arie arheologică" se referă la menţionarea lui Iisus Hristos în documentele ce îl aşteptau pe „Învăţătorul Dreptăţii". Fără o certificare clară a argumentaţiei, rămâne valabilă speculaţia identificării Mântuitorului creştin cu cel esenian aşteptat într-un viitor nedefinit, teorie care a devenit un loc comun al exegezelor ultimei jumătăţi de secol. Foarte atent asupra detaliilor, publicistul român relevă ceea ce apropie enorm cele două religii: „... se caută stabilirea adevăratelor relaţii dintre riturile eseniene şi cele creştine de mai târziu. Atenţia e îndreptată mai ales asupra ritului euharistic, adică a întrebuinţării pâinii şi vinului într-o ceremonie intimă, de comuniune." (p. 54). Pe de altă parte, parafrazând argumentele lui Geoffrey Graystone, Valeriu Anania se grăbeşte să remarce şi deosebirile de conţinut, de fond, dintre asemănările formale, botezul şi euharistia creştine având „... cu totul alt spirit decât lustraţiile şi mâncările sacre de la Qumran. Nu există dovezi suficiente în favoarea vreunui tribut substanţial pe care religia lui Hristos l-ar datora altei religii, fie şi celei mozaice." (p. 54). Că practicile rituale extrem de asemănătoare ale celor două religii au primit o altă semnificaţie de fond în creştinism nu demonstrează că acesta din urmă *nu* îşi are parte a originii în credinţele esenienilor de la Marea Moartă, cu atât mai mult cu cât anterior se acceptase personalitatea Înaintemergătorului ca aparţinând esenienilor şi chiar prezenţa lui Iisus Hristos în mijlocul lor (pare a fi fost botezat de Înaintemergătorul esenian în apropierea mânăstirii eseniene...). „Cel ce se îndoieşte" sau unii erudiţi ai teologiei ar putea formula tocmai silogismul invers: asemănările de formă şi ulterioarele deosebiri de fond, în virtutea personalităţii autentic stabilite a Înaintemergătorului şi a Mântuitorului, demonstrează că, la un moment dat, cineva (Iisus Hristos sau altcineva) a formulat dogma creştină selectând, rafinând, aproximând învăţăturile eseniene, conferindu-le o altă valenţă, cea care a rămas singura cunoscută, până la uimitoarele descoperiri de la Qumran.

Ca teolog Valeriu Anania nu putea să afirme sau să creadă nimic mai mult decât o făcuse cu prilejul publicării acestui articol. Totuşi, simpla sa apariţie în anul 1958 relevă interesul pe care spiritul său mereu receptiv îl avea faţă de „noul prin înnoire care înseamnă model", cum avea să afirme peste ani şi ani...

Partea a doua a volumului poartă denumirea *Modele istorice* şi grupează trei studii ale anilor 1981-1988 apărute în publicaţiile „Magazin istoric" şi „Revista de istorie şi teorie literară", precum şi o cuvântare susţinută la

Institutul Teologic din Bucureşti în anul 1988. Chiar dacă formal pot fi considerate studii istorice, toate cele patru titluri se referă la subiecte care au o strânsă legătură cu teologia. Remarcăm, în cazul tuturora, ţinuta ştiinţifică ireproşabilă, ampla documentare şi acurateţea exprimării. *Dionisie cel Mic*[1] se referă la înrâurirea pe care călugărul numit, originar din Dobrogea anului 470 (Scythia Minor), a avut-o asupra întregii Europe prin iniţiativa pur personală a introducerii unui sistem cronologic inedit, „al lumii civilizate", numărând anii de la naşterea lui Iisus Hristos, adică ceea ce astăzi cunoaştem ca singura cronologie utilizată în mod curent. Considerându-l daco-român prin apartenenţa geografică, a originii, la vatra natală a românismului, Valeriu Anania îşi exprimă convingerea că Dionisie cel Mic este şi primul reprezentant al culturii române care s-a impus în Europa, urmat fiind de Cantemir, Iorga, Enescu, Brâncuşi etc. Dincolo de rigoarea documentară ireproşabilă a studiului, acesta nu este ferit de eterna tentaţie a exacerbării spiritului naţionalist, specifică autorului, ceea ce îl îndeamnă, cel puţin în acest caz, să fie asimilabil protocronismului. Inutil să precizăm că respectivul călugăr, dincolo de naşterea pe un teritoriu vag romanizat, constituie o enigmă din punct de vedere al „naţionalităţii", iar cultura română era departe de a se fi configurat.

Diaconul Coresi[2] este un studiu mult mai complex, structurat pe capitole ce poartă titluri sugestive, efortul autorului concentrându-se asupra relevării importanţei lingvistice a activităţii renumitului cărturar (ex: *Sinteză de limbă românească*). Reţinem şi datele documentare binecunoscute, inclusiv cele privitoare la influenţa husită asupra textelor rotacizante şi cea calvină asupra tipăriturilor lui Coresi în limba română, şi aceasta deoarece teologul Valeriu Anania are meritul de a nu fi părtinitor într-o dispută confesională. Însă originalitatea studiului o considerăm a fi reprezentată îndeosebi de capitolul *Tipograf, stilist, traducător*, care încearcă să îl impună pe diaconul Coresi ca fiind o personalitate mult mai complexă decât aceea a unui simplu tipograf de texte teologice. În opinia lui Valeriu Anania, Coresi era un învăţat rafinat, un vizionar lingvistic şi nu numai, asimilându-şi menirea unui creator de limbă şi cultură românească, până la a se presupune că traducea, stiliza şi edita din iniţiativa înaltei sale conştiinţe: „... un ins ce avea un deosebit simţ al limbii, în stare să «diortosească», adică să stilizeze, să perfecţioneze, ca limbă şi ortografie, un text pe care-l socotea necorespunzător timpului şi locului,

1 „Magazin istoric", 2/1981.

2 „Magazin istoric", 5/1982.

evoluţiei lingvistice sau gustului comun." (p. 66). O analiză psihanalitică ar putea specula asupra posturii autorului însuşi, Valeriu Anania, erudit al teologiei, al filologiei, al lingvisticii, cel care va „diortosi" întreaga *Biblie* peste ani... Capitolul *Pentru întreg spaţiul românesc* pleacă de la o analiză statistică a tipăriturilor coresiene, pentru a ajunge la o speculaţie temerară. Autorul constată că diaconul Coresi a tipărit opt cărţi în limba slavonă, şapte fiind comenzi şi una iniţiativă personală; din cele opt cărţi tipărite în limba română, doar trei sunt comenzi, cinci fiind editate „... din iniţiativa şi în numele lui. Din aceste cifre sumare reiese limpede că diaconul Coresi este, în principal, tipograf pentru limba slavonă şi editor pentru limba română. (...) el intuieşte un moment propice şi-l exploatează prompt în favoarea limbii române, săvârşind, prin aceasta, nu numai un act de cultură, ci şi unul de politică culturală, la o scară mult mai largă şi cu mult mai multă eficienţă decât predecesorii săi." (p. 68). Cât va fi fost politică a culturii şi cât politică a „pieţei editoriale" a acelor vremuri, rămâne greu de măsurat în procente, dar cert este că, pentru Valeriu Anania, Coresi se vrea proiectat alături de reuşitele şi împlinirile contemporanilor săi Torquato Tasso, Rabelais, Hans Sachs, Jean Kochanowski, *Imnele lui Ronsard*, *Eseurile* lui Montaigne, naşterea lui Shakespeare... „Figura europeană" a lui Coresi este exagerată prin asocieri prea temerare la final de studiu, autorul recidivând în ceea ce priveşte dragostea nemăsurată faţă de valorile culturale ale neamului. Sunt de reţinut însă unele sugestii asupra profilului intelectual al unei personalităţi asupra căreia se fac nenumărate speculaţii.

„Biblia lui Şerban", monument de limbă teologică şi literatură românească[1] trădează în cel mai înalt grad preocupările lingvistice şi literare ale autorului în ceea ce priveşte textul sfânt, prefigurând iniţiativa diortosirii acestuia de peste doar câţiva ani. Reţinem mobilul *artistic* al tânărului Valeriu Anania în lecturarea primei traduceri integrale a *Bibliei* în limba română, dintr-un resort ce îmbina filologia cu literatura: „... interesul de a iscodi izvoarele graiului, căutând cuvinte, expresii şi forme gramaticale menite să mă sustragă rutinei şi să-i adauge scrisului meu câte ceva din prospeţimea celor de demult." (p. 70). Îndelunga exercitare a spiritului autorului în toate genurile literare ne îndeamnă a ne întreba dacă cei cincizeci de ani de producţii artistice

1 Comunicare prezentată la Institutului Teologic din Bucureşti, în ziua de 17 noiembrie 1988, în cadrul simpozionului dedicat aniversării a 300 de ani de la apariţia „Bibliei de la Bucureşti". Apărută parţial în „Revista de istorie şi teorie literară", 3-4/1988; text integral în „Biserica Ortodoxă Română", 11-12/1988.

nu vor fi constituit o etapă premergătoare, chiar dacă la nivel inconştient, pentru marea operă de la final, diortosirea *Sfintei Scripturi*. Şi, corolarul, dacă această ultimă – şi cea mai importantă reuşită – s-ar fi împlinit în absenţa îndelungii adăstări a spiritului autorului întru împlinire estetică. Cert este că, întocmai după cum literatura lui Valeriu Anania se configurează *şi* în umbra cercetării febrile a „limbii vechilor cazanii", după cum reţinem din acest studiu, întocmai şi „limba prenoită" a cazaniei este tributară, în sensul pozitiv, fecund, *şi* neliniştii sale artistice. Studiul urmează în a releva interdependenţa dintre caracterul sacrosanct, de „ortodoxie militantă", al „*Bibliei lui Şerban*", şi cel artistic şi filologic, literar şi lingvistic. Ne vom opri asupra unora dintre consideraţiunile ce privesc cea de a doua dimensiune amintită. „Biblia este, într-adevăr, un text literar de mare amploare, de la universalitatea temelor la bogăţia lexicului şi varietatea stilurilor." (p. 71). Şi Valeriu Anania exemplifică prin citate expresive caracterul de *limbă vie* a textului vechi de trei sute de ani, ceea ce îl va fi determinat pe Mitropolitul Andrei Şaguna să afirme, în 1858, că „... următorii n-au a mai face alta, ci numai a o reînnoi şi îndrepta, aşa cum ar fi reînnoit şi îndreptat traducătorul cel dintâi al Bibliei, de ar fi trăit până în veacurile lor." (p. 73). Scriitorul Valeriu Anania pare deja a vorbi, inconştient, cu teologul diortositor Bartolomeu, care va insista foarte mult tocmai asupra caracterului strict de „prenoire şi îndreptare" a ultimei sale creaţii culturale.

Autorul atrage apoi atenţia că nici una dintre următoarele traduceri ale *Bibliei* nu a fost considerată perfectă şi oferă şi o explicaţie semnificativă: „Această «definitivare», însă, are – şi ea – un înţeles relativ. E bine să reţinem adevărul că o traducere sau o revizuire a Bibliei în versiune «definitivă» (cu sensul de «în veci neschimbată») nu este posibilă niciunde, în nici o cultură şi în nici o limbă, iar aceasta, pentru două motive principale: mai întâi, textele originale apar în ediţii critice tot mai bune şi mai complete; în al doilea rând, orice limbă evoluează." (p. 74). „Diortosirea" teologului Bartolomeu, împlinită în 2001, se remarcă prin cele două calităţi fundamentale: aparatul critic extrem de erudit, ce o recomandă ca ediţie critică prin excelenţă, dar şi adaptarea lingvistică a textului, conform sensurilor mai adecvat interpretate în lumina evoluţiei istoriei limbii, dar şi a istoriei limbii literare. O dată în plus afirmaţiile lui Andrei Şaguna îi servesc drept argument: „limba noastră e pom viu, (...) ramurile bătrâne şi fără suc se usucă şi cad, mlădiţe tinere ies şi cresc; (...) toate ale lui se fac şi se prefac, iar tulpina rămâne totdeauna aceeaşi" (p. 75). Valeriu Anania observă, prin compararea

statistică operată între lexicul *Bibliei* de la 1688 şi *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei şi opera lui Ion Neculce că acest segment lingvistic, lexicul, cel mai supus schimbărilor în plan diacronic, nici nu necesită un glosar critic excesiv, ceea ce este argument pentru prospeţimea şi actualitatea limbii vechi a „*Bibliei lui Şerban*". Observând că există cel puţin şapte sute de ambiguităţi gramaticale şi lexicale numai în textul grecesc al *Evangheliilor*, Valeriu Anania exemplifică rafinamentul intelectual al anonimilor traducători ai *Bibliei* de la 1688, care au reuşit să păstreze acurateţea exprimării, simţul proprietăţii termenilor lingvistici fiind dublat de o subtilă cultură teologică. Un singur exemplu este grăitor şi pentru sugestia unei „îndreptări" a textului pe care ar face-o „o viitoare versiune îmbunătăţită a acestui text"... (p. 78). Versetul 8, capitolul 3 din *Cartea Facerii* apare astfel în versiunea din 1914: „Şi au auzit glasul Domnului Dumnezeu umblând prin Rai după amiazi, şi s-au ascuns Adam şi femeea lui..." (p. 77). Prin comparaţie, traducerea din 1688 este mai sugestivă şi mai în concordanţă cu originarul „*to deilinon*": „Şi auziră glasul Domnului Dumnezeu, umblând în grădină înde sară..." (p. 77). Variantele străine, „au vent du jour", „au souffle du jour", „in the cool of the day" vor fi influenţat versiunea din 1936, „în răcoarea serii", ceea ce este expresiv lingvistic, dar cărturarii acelei ultime versiuni citate au căzut într-o enormă capcană morfo-sintactică ce impietează asupra logicii textului sacru original: „Iar când au auzit glasul Domnului Dumnezeu, Care umbla prin rai, în răcoarea serii..." (p. 77). Adică nu glasul Domnului, ci Domnul umbla prin rai, în răcoarea serii, o greşeală deopotrivă teologică şi lingvistică. Valeriu Anania relevă superioritatea incontestabilă a traducerii originale, din 1688: „Păstrând verbul în gerunziu (iar nu activându-l, cum au făcut modernii noştri) şi separându-l prin virgulă de imediata vecinătate a dublului substantiv «Domnul Dumnezeu» care îl precede, ei aşază predicatul în relaţie cu substantivul «glasul», care devine astfel subiect. (...) Aceasta înseamnă a gândi teologic; după cădere, primii oameni nu mai au şansa de a-L percepe pe Dumnezeu decât indirect şi parţial, prin simţul auzului; vântul serii - sugerat de verbul «umblând» - e vehiculul material prin care Dumnezeu se face sensibil." (p. 78). Aşadar literaturizarea excesivă a versiunii din 1936 a lui Galaction şi Radu a impietat asupra conţinutului teologic din 1688, text aparţinând Milescului, Grecenilor şi unor anonimi, ce se demonstrează a fi avut un plus de cultură teologică şi de simţ lingvistic. Reţinem însă, după demonstraţia „de forţă" oferită de Valeriu Anania, o sugestie plină de semnificaţii: o viitoare versiune, îmbunătăţită, a aceluiaşi text, ar suna astfel:

„glasul Domnului Dumnezeu purtându-se prin rai în boarea amurgului" (p. 78)[1]. Observăm în propunerea lui Anania o literaturizare plină de fascinații stilistice, lexicale, metaforice, păstrând însă întru totul caracterul autentic al contextului dogmatic teologic, precum şi lipsa de ambiguitate morfo-sintactică. Teologia, lingvistica, literatura, filologia, dimensiuni reunite în viitoarea versiune îmbunătățită din 2001, prefigurată încă din 1988...

Studiul „ocazional" se împlineşte în continuare printr-o erudită ținută ştiințifică, relevând alte aspecte ale traducerii din 1688 ce o impun ca etalon: opțiunile pentru metaforele sugestive în locul traducerii *ad literam*, sinonimia în virtutea cerințelor muzicalității liturgice, rostirea (eufonia) liturgică, preferința pentru onomatopee autohtone pentru păstrarea prin simțul muzicalității a unor probleme de fond („aramă răsunând au tâmpănă băcăind" în loc de prezentul „aramă sunătoare şi chimval răsunător", p. 79-80), armoniile cultivate în versurile şi versetele *Cântării Cântărilor* etc. Întru totul Anania relevă faptul că „.... vasta sinteză de limbă literară a *Bibliei lui Şerban* este aluatul din care s-a dospit şi din care a crescut pâinea cea de astăzi şi de totdeauna, Eminescu." (p. 82). Greu de precizat cine este celebrat prin asociațiune: Eminescu sau *Biblia* prototip; probabil ambii deopotrivă. Cert este că, o dată în plus, artistul şi teologul află o viziune integratoare culturii române, îmbinând teologia şi literatura prin intermediul limbii literare. Un pasaj al studiului prefigurează, încă o dată, intenția ascunsă a „diortositorului" Bartolomeu: „A tălmăci e mai mult decât a traduce, (adică a transpune un text dintr-o limbă în alta); înseamnă – după Dicționar – a interpreta, a tâlcui, a explica, a lămuri, a deslega, a desluşi, a ghici o problemă sau o întrebare." (p. 82). Relevăm astfel cuvântarea din 17 noiembrie 1988 ca prim moment hotărâtor pentru „tălmăcitorul" Bartolomeu al *Sfintei Scripturi*, preludiu ştiințific al unui demers cultural întru totul remarcabil şi împlinit. Însă, încă de pe atunci, referindu-se la tălmăcitorii primordiali, din 1688, se întrevedea şi gândul sensibil al scriitorului Valeriu Anania, ce urma a-l complini fericit pe teolog în îndelungul său travaliu: „Alegând cuvintele, gândul lor a iscodit veşnic pe dedesubt, să se lovească cu gândul celui ce a scris întâi; potrivindu-le, grija lor a fost la cei ce le vor citi." (p. 82).

Partea a treia, *Eseuri de teologie a culturii*, este segmentul cel mai solid al volumului, şi aceasta nu doar pentru că însumează cel mai mare număr de pagini sau pentru că se compune din studii care prin natura lor se adresează

1 Varianta propusă este, desigur, întocmai cea pe care o va prefera Bartolomeu Valeriu Anania în propria diortosire a *Vechiului Testament*, din anul 2001, unde sintagma „boarea amurgului" se regăseşte întocmai după cum era anticipată în anul 1988...

în mod explicit unei palete mai ample de cititori. Este vorba în primul rând de calitatea acestor unsprezece studii, care exprimă spiritul mereu activ al autorului, chiar atunci – poate mai ales – când tema subiectului abordat depăşeşte granițele stricte ale teologiei şi ale creştinismului. Articolele au fost publicate între anii 1941-1994 în periodice precum „Revista de istorie şi teorie literară", „Telegraful român", „Studii teologice", „Contemporanul", „Dacia Rediviva"; la acestea se adaugă o comunicare prezentată în Aula Academiei Române precum şi un text inedit, care era destinat revistei „Caiete critice".

Primele două titluri au în vedere abordarea aceluiaşi subiect, opera ştiințifică a lui Mircea Eliade privitoare la istoria religiilor. Ambele trădează pasiunea şi acuratețea recenzentului în abordarea unor problematici față de care se simte aderența propriului condei, până la cvasiidentificarea cu opiniile autorului teoriilor reproduse de eseistul Valeriu Anania, prin renunțarea la parafrazare şi citarea abundentă a operei în discuție. Şi spunem recenzent întrucât, în fond, ambele texte nu fac decât să prezinte conținutul a două dintre operele fundamentale ale eruditului de peste ocean, marele merit fiind acela de sinteză extrem de explicită a unor teorii uneori extrem de elevate şi de specializate. Valeriu Anania ni se descoperă aici nu doar foarte familiarizat cu textele luate în discuție şi prin aceasta cu opera lui Eliade privită ca un întreg, ci demonstrează capacitatea de a-l integra pe cel discutat într-un sistem mai amplu de referințe critice, probând, o dată în plus, informarea şi documentarea cu pretenții exhaustive, plină de acribie, în orice domeniu abordat, fie el şi unul *complementar* teologiei. Multe dintre observațiile prezente în aceste două studii se regăsesc în amplul eseu *Cerurile Oltului* (1990), inserate în desfăşurarea discursului ca argumente incontestabile, ca puncte de referință în susținerea propriilor idei.

Metodologia şi dialectica „sacrului"[1] constituie un comentariu concentrat, foarte dens, pornind de la lecturarea cărții *Traite d'Histoire des Religions* (1949), cu accent pus şi pe prefața semnată la acea vreme de Georges Dumezil. Pentru a nu opera, inutil în această lucrare, o nouă recenzare a cărții lui Mircea Eliade, vom reproduce o sinteză a acestui studiu aşa cum o realizează chiar Valeriu Anania în cel de al doilea titlu al părții a treia a cărții *Din spumele mării*, mult mai complex şi mai amplu, *Mituri româneşti în viziunea lui Mircea Eliade*[2], prin această rememorare lămurindu-ne şi asupra

1 „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 2-3/1986.

2 Text destinat revistei „Caiete critice".

reperelor esențiale care, în viziunea lui Anania, alcătuiesc „... principalele trepte ale sistemului de gândire” eliadesc: „1. Adevăratul, singurul şi ultimul obiect al istoriei religiilor este «sacrul», realitate unică şi ireductibilă, element ce se află în însăşi structura conştiinţei, iar nu un stadiu în istoria acestei conştiințe. / 2. Natura nu este altceva decât suportul material al dialecticii sacrului, prin care acesta se manifestă, explicit sau încifrat, în structurile «hierofaniilor cosmice». / 3. Hierofaniile se cer exprimate stratigrafic printr-o hermeneutică totală, disciplină chemată să descifreze şi să lămurească toate întâlnirile omului cu sacrul, din preistorie până-n zilele noastre. / 4. Reîntâlnirea cu sacrul înseamnă reintegrarea în autenticitate, transfigurarea spiritului în interiorul timpului mitic recuperat prin ritual. / 5. Istoria religiilor este singura ştiinţă capabilă să identifice sacrul camuflat în profan şi, prin aceasta, să lămurească drama provocată de pierderea şi redescoperirea valorilor religioase, fenomen reversibil şi perpetuu.” (p. 98). Aportul de strictă originalitate a recenzentului este o sugestie pe care o face, la final, asupra etimologiei cuvântului *profan*. Speculația, nu cea lingvistică, ci cea privitoare la spațiul (cultural) profan înțeles ca şi confin sacrului este deosebit de relevantă în ideea unei autentice înțelegeri a eseului ce urma să fie redactat peste puțini ani, *Cerurile Oltului* (1990), unde Valeriu Anania nu se sfieşte să abordeze multe idei, informații şi teorii „pro-fane” pentru a interpreta sacralitatea *fanum-ului*, a „*templum*-ului creştin”, biserica.

Mituri româneşti în viziunea lui Mircea Eliade porneşte de la eterna preocupare a lui Valeriu Anania față de tot ceea ce înseamnă „fenomenul românesc”, îndeosebi miturile folclorice fundamentale. Fascinat de lecturarea cărții lui Mircea Eliade *Le mythe de l'eternel Retour* (1949) în 1968 la Detroit, Anania este frapat neplăcut de absența „unei cât de mici incursiuni prin cultura noastră populară” şi îi semnalează lui Eliade, în vederea unei eventuale ediții revăzute, „... începutul unuia dintre cele mai frumoase colinde româneşti care, după părerea mea, ilustrează perfect tema cărţii (convertirea timpului istoric în timp mitic, prin care omul devine contemporan cu fenomenul arhetipal), nu numai prin profunzimea – aproape programatică – a mesajului, ci şi prin neasemuita măiestrie literară: / Mare-i seară de-astăseară, / Dar nu-i seara de-astăseară, / Ci e seara lui Crăciun, / Lui Crăciun celui bătrân / Când s-a născut Fiul Sfânt, / Fiul Sfânt pe-acest pământ...” (p. 97). (Citatul şi ideea aferentă vor fi reluate şi dezvoltate de Valeriu Anania în articolul *Colind în durata românească*[1], anterior însă studiului în discuție, alături de

1 „Telegraful român”, nr. 47-48/1979.

exemplificări mai numeroase. De asemenea remarcăm includerea strofei într-una din povestirile volumului *Amintirile peregrinului apter*, 1990[1]). Valeriu Anania este împăcat peste câteva luni, în Canada, de către Mircea Eliade în persoană, care îi spune că are în lucru o carte care va aborda şi mitologia românească. *De la Zalmoxis la Genghis-Han* (1970) constituie, prin recenzia critică pe care Anania o realizează, subiectul studiului în discuție. Eseistul îl aşează pe Mircea Eliade, prin preocuparea acestuia pentru spiritualitatea geto-dacică, în descendența unor demersuri similare care l-au precedat şi care i-au aparținut lui B. P. Hasdeu, Vasile Pârvan, Lucian Blaga (citat prin articolul de tinerețe *Revolta fondului nostru nelatin*, față de care filosoful s-a delimitat semnificativ ulterior...), Dan Botta şi chiar revista de tinerețe a lui Eliade „Zalmoxis” (1938). Sensul cercetării lui Mircea Eliade în cartea recenzată pare a fi altul decât cel al antecesorilor citați, dar Valeriu Anania avea el însuşi o pasiune pentru arhetipal, primordial, illo-tempore, toate privitoare la românism, care explică şi tentația uşor exagerată de a-l atrage pe Eliade într-o pledoarie ce nu e foarte departe de protocronism.

Prima dintre analizele minuțioase asupra căreia se opreşte Valeriu Anania este aceea a străvechiului nume *daoi* al dacilor, adică „lupi”, şi ceea ce implica semantica sa. Interesant este că eseistul se detaşează față de teoriile lui Eliade, pe care le nuanțează până la polemică. Demontează dubla argumentație prin care numele unei comunități restrânse (fie ea formată din tineri autohtoni, fugari urmăriți de lege sau simpli imigranți) s-ar fi putut generaliza asupra unui întreg popor, dealtfel foarte extins şi dispersat. Impunerea prin forță a numelui de către grupul dominant, opțiunea lui Eliade, nu convinge, fie şi prin aceea că românii nu au acceptat ulterior să fie numiți *vlahi* de către popoarele germanice. Pe de altă parte, adoptarea liberă, prin consens, a numelui, care presupune o solidarizare cu semnificația sa, „... ne duce nu numai la implicarea mitului în dimensiunea istoriei, ci şi la portretul comportamental al unui întreg popor...”(p. 101), ceea ce iarăşi nu se verifică în cazul datelor documentare avute despre geto-daci sau dacă luăm ca punct de referință poporul român. Valeriu Anania recurge la o strategie argumentațională subtilă, părând să prezinte chiar mai multe argumente decât Eliade, în plan mitico-folcloric, ceea ce aparent ar întări teoria omului de ştiință. Concret, îl citează nu doar pe Sfântul Petru

1 Valeriu Anania, *Opera literară*, 2, *Amintirile peregrinului apter*, nuvele şi povestiri, ediția a treia. Cu o prefață de Mircea Muthu şi o cronologie de Ştefan Iloaie, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2004, p. 44.

ca patron al lupilor, ci şi pe Sfântul Andrei, „... în a cărui noapte (29-30 noiembrie, adică în pragul iernii) se adună haitele spre a li se hotărî când anume şi faţă de cine vor trebui să aibă gura legată sau dezlegată." (p. 102). Misionar al încreştinării dacilor, Sfântul Andrei ar fi o a doua întâlnire „sub semnul lupului" a acestora. Mai mult chiar, numele unuia dintre primii voievozi români, Farcaş, ar semnifica tot „lup", în maghiară, iar denumirea teritoriului unde a domnit, Vâlcea, semnifică în slavoneşte... „lup". Concluzia lui Valeriu Anania este însă contrară silogismului expus până în acest moment. Speculând o afirmaţie a lui Eliade, conform căreia poporul român a fost „predestinat războaielor, invaziilor şi emigrărilor", eseistul rezumă: „Dacă astfel de procese ar fi puse pe seama unui comportament asumat (prin asimilare mitică), realitatea istorică le infirmă. Dacă însă poporul a fost nu autorul, ci victima acestor procese, - în perfect acord cu istoria - numele său etnic îşi anulează semnificaţia emblematică. Impasul e evident." (p. 102). Mai mult chiar, Valeriu Anania propune revizuirea punctului de plecare al argumentaţiei lui Eliade, în sensul că lupul nu este războinicul-vânător prin excelenţă şi deci astfel de abia semnificaţia numelui dacilor s-ar afla în consens cu aceea a animalului: ca şi acesta, dacii trăiau dispersaţi şi sa adunau „în haită" spre a ataca doar în rarisime situaţii limită (Decebal), cum au făcut-o ulterior şi românii prin Vlad Ţepeş şi Mihai Viteazul. Interesantă amendare a teoriei lui Mircea Eliade, chiar dacă ambele expuneri rămân mai degrabă sugestii cu titlul de ipoteză.

Asupra mitului *Zalmoxis* Anania surprinde prin revers, adică prin faptul de a fi întru totul de acord cu Eliade atunci când enumeră argumentele în virtutea cărora religia dacilor se apropia atât de mult de creştinism încât a fost rapid asimilată. „Principiile fundamentale comune" ale celor două religii erau: „nemurirea sufletului, prevalenţa acestuia asupra materiei, eshatologia, iniţierea, ascetismul, jertfa, morala şi, în centrul tuturor, ocultarea şi epifania Zeului ca premisă arhetipală a morţii şi învierii adepţilor." (pp. 104-105). În plus Anania sugerează că religia lui Zalmoxis „a pregătit terenul" creştinismului, aducând un argument suplimentar: spre diferenţă de Eliade, Anania consideră că Gebeleizis (divinitate uranic-solară) şi Zalmoxis (divinitate misteric-chtonică) ar fi valenţe duble ale unui singur zeu, ceea ce ar explica atât de reuşita creştinare a geto-dacilor: „noua religie le propunea un zeu cu dublă natură, divină şi umană în acelaşi timp, un diofisism în tiparele căruia vechiul zeu nu suferea nici o strâmtorare." (p. 105).

Însă replica cea mai polemică a lui Valeriu Anania este aceea referitoare

la interpretarea a două mituri folclorice de către Mircea Eliade: *Satana şi Bunul Dumnezeu*, preluat de la N. Cartojan şi o istorioară complementară publicată de Simeon Florea Marian (în cazul celui din urmă Anania îl corectează pe Eliade inclusiv asupra numelui autorului, Eliade greşindu-l, se pare, sub titulatura Florian Marian...). Acestea ar proba „singura cosmogonie populară din Europa de sud-est" (p. 105), sau, mai precis, singura ce a supravieţuit. Rezumând etapele acestei cosmogonii, aşa cum se desprinde din cele două texte, Anania realizează următoare enumerare: „1) Apele primordiale; 2) Dumnezeu care se plimbă pe ape; 3) Diavolul, co-existent cu Dumnezeu care apare la un moment dat; 4) Sămânţa de pământ din fundul Apelor, a cărei existenţă e cunoscută numai de Dumnezeu şi din care numai el poate face Lumea, preferând însă ca ea să-i fie adusă de Diavol; 5) tripla scufundare a Diavolului şi neputinţa acestuia de a lua lut în numele lui; 6) puterea creatoare a lui Dumnezeu, care face Pământul din ţărâna rămasă sub unghiile Diavolului, Pământ care se lăţeşte sub somnul său; 7) nevoia lui Dumnezeu de a se odihni după crearea Pământului; 8) oboseala mintală a lui Dumnezeu, care-şi completează opera prin contribuţia unor creaturi." (p. 107). Valeriu Anania este de acord cu deducţiile ştiinţifice ale lui Eliade, care susţine că mitul a pătruns la noi prin filieră bogomilică, dar că are rădăcini ce coboară până în neolitic, motivele predominante, al oceanului primordial şi al dualismului creaţiei fiind de sorginte indiană respectiv iraniană. Ceea ce îi diferenţiază net este *interpretarea* acestui mit. Concret, Mircea Eliade socoteşte că din cosmogonia prezentată se desprind trei consecinţe: insuficienţa lui Dumnezeu faţă de sine şi de propria creaţie (Pământul îi scapă de sub control, lăţindu-se funcţie de valenţe magice şi de voinţa Diavolului de a-l îneca pe Dumnezeu); oboseala nejustificată a lui Dumnezeu, care nu ar fi făcut nimic, doar Diavolul a muncit; oboseala mintală, diminuarea inteligenţei şi atotştiinţei divine, acesta nemaifiind capabil să rezolve problemele postcosmogonice decât prin apelul la creaturi relativ rudimentare (ariciul şi albina).

Valeriu Anania oferă o cu totul altă interpretare a semnificaţiei cosmogoniei populare, prin aceasta susţinând şi că se apropie mai mult de ceea ce Ernest Bernea numeşte „cadrul gândirii populare româneşti" (lucrarea lui Ernest Bernea este citată şi în *Cerurile Oltului*): „Pe de o parte, textul relatat de Cartojan sugerează un somn părelnic al lui Dumnezeu, nu unul real. Eu aş vedea mai degrabă o notă de umor popular, subtil, infiltrată într-un scenariu cu aparenţă de gravitate. Dumnezeu nu e cufundat în somn, ci

numai se preface că doarme spre a-l păcăli pe Diavol, o păcăleală cu valoare de replică la încercarea de mai înainte a acestuia de a aduce sământă de pământ în numele lui, iar nu al aceluia care îl trimisese. Dacă Satana nu a izbutit în prima tentativă, el trebuie să se încredinţeze că nici acum nu va avea izbândă. Al. Paleologu spune undeva că, în fapt, Diavolul e prost. În povestirea noastră, episodul e menit să ilustreze nu atât neputinţa celui ce de abia crease pământul, ci prostia celui ce-şi închipuise că-l poate îneca pe Creator. Aşadar, lăţirea turtei pământului nu mai poate fi pusă sub semnul automatismului magic: ea este mişcarea sensibilă prin care farsa divină îl ruşinează pe Diavol şi-l face de râsul lumii. În orice caz, chiar dacă am admite ipostaza «avant la lettre» a ucenicului vrăjitor, nu ne poate scăpa ideea de solidaritate a creaturii cu Creatorul; lăţindu-se continuu, pământul îl apără pe «adormit» de la înec. Un Diavol serios, încrezut şi crâncen se opinteşte să răstoarne în apă un Dumnezeu mulţumit, relaxat şi şugubăţ, iată o scenă pe care povestitorul popular nu o poate rosti decât zâmbind pe sub mustaţă, în întâmpinarea surâzătorilor săi ascultători. Istoria religiilor nu e întotdeauna o disciplină de maximă gravitate." (pp. 108-109). Valeriu Anania susţine chiar că mitul cosmogonic popular împrumută „...două elemente ale referatului cosmogonic vechi-testamentar: apele primordiale – cu plutirea Creatorului pe deasupra lor – şi odihna lui Dumnezeu." (p. 109). Repaosul ar fi „actul originar menit să devină model pentru cei ce participă mitic la exemplaritatea arhetipală, la ceea ce s-a petrecut elementar în illo tempore, idee – de altfel – atât de scumpă lui Mircea Eliade." (p. 109). Ne permitem să menţionăm că silogismul lui Valeriu Anania este lovit de caducitate dacă am specula că cele două elemente caracteristice cosmogoniei din *Vechiul Testament* nu sunt împrumuturi ale mitului popular din textul sfânt, ci ale textului sfânt din diferite cosmogonii anterioare, cum ar fi cea indiană... Prin originea sa – acceptată – ca aflându-se în neolitic, *Satana şi bunul Dumnezeu* este posibil să premeargă *Vechiul Testament* (indirect să îl inspire chiar) şi nu invers. Chiar Valeriu Anania afirma, la începutul prezentării teoriei lui Eliade, că exemplului îi este necesară o corectură: „... cu observaţia că aceasta este singura care a supravieţuit doctrinelor cosmogonice iudeo-creştine, impuse nu numai în răsărit ci şi în tot spaţiul culturii europene." (p. 105)....

Singurul aspect cu care Valeriu Anania se declară întru totul de acord cu Mircea Eliade, exprimându-şi chiar regretul că cercetătorul nu a aprofundat interpretarea, este ideea unui *Deus otiosus*. „Dumnezeul îndepărtat", văzut de Eliade ca „expresie mitică a desolidarizării lui Dumnezeu de rău şi de

umanitatea păcătoasă" (p. 110), este acceptat de Valeriu Anania ca „... o realitate uşor detectabilă în experienţa de viaţă a omului, o realitate în faţa căreia conştiinţa populară nu rămâne indiferentă, un mister de care gândirea arhaică se apropie cu antene specifice. Întâlnindu-se cu mitul cosmogonic în structura lui bogomilică, poporul român l-a preluat – cum se zice – critic, în sensul că l-a remodelat în funcţie de propria sa structură spirituală, scuturându-l de dualismul radical manicheic (antagonismul ireductibil dintre bine şi rău) şi introducând nuanţa unui Dumnezeu care nici nu este solidar cu imperfecţiunea creaţiei şi răul din omenire, dar nici nu este aruncat în afara lumii." (pp. 110-111). Superfluu de remarcat că Anania se declară de acord cu acel aspect care se apropie cel mai mult de conţinutul textului sfânt, iar tot restul pledoariei sale este în sensul realizării unui consens al temei mitului cu aceeaşi doctrină, creştinismul.

În ceea ce priveşte comentarea celor trei mituri majore abordate de Eliade, vânătoarea lui Dragoş, jertfa Meşterului Manole şi oracolul Mioriţei, Valeriu Anania, în mod surprinzător - sau nu - , nu amendează semnificativ comentariul lui Mircea Eliade, mulţumindu-se, parcă sub presiunea unui termen limită de redactare a materialului (deşi articolul, destinat unei reviste de specialitate, nu a apărut până la editarea volumului *Din spumele mării*, 1995), să enumere pur şi simplu teoriile savantului, până la citarea continuă către final: „Pe ultimele pagini am abuzat de citate, şi aceasta pentru că nici o parafrază nu poate înlocui claritatea, eleganţa şi promptitudinea rostirii eliadeşti asupra celui mai frumos monument al puterilor noastre spirituale." (p. 117)[1]. Atitudinea eseistului ar putea fi înţeleasă şi ca o acceptare intrinsecă şi plină de satisfacţie a celor expuse de Eliade, cu atât mai mult cu cât Valeriu Anania însuşi valorificase estetic cele trei mituri în trei poeme dramatice: *Mioriţa* (1966), *Meşterul Manole* (1968), *Steaua Zimbrului* (1971), cel puţin două dintre acestea *înainte* de apariţia cărţii lui Eliade (1970). Un argument hotărâtor ar putea fi şi acela privitor la abţinerea lui Valeriu Anania de la comenta capitolul rezervat ritualului mătrăgunei, publicat de Eliade, incidental, încă din 1938, după cum precizează într-o notă eseistul. Dramaturgul Anania îi conferise expresie artistică în poemul dramatic *Mioriţa*, în care se urmăreşte aproape exhaustiv teoria ştiinţifică expusă de Eliade, de presupus fiind deja în cunoştinţă de cauză asupra conţinutului său. În oricare dintre variante, devine evidentă o preocupare comună a celor

1 Semnalăm şi o foarte probabilă omisiune de tehnoredactarea a textului de către editor, la pp. 115-116 paragraful fiind ininteligibil.

doi, ştiinţifică şi artistică, pentru relevarea aceloraşi structuri fundamentale ale mitologiei naţionale, într-o manieră a confluenţei de idei, care aduce un plus de credibilitatea ambelor demersuri, prin susţinere reciprocă. Singura excepţie notabilă o constituie intervenţia lui Valeriu Anania asupra prezentării legendei lui Dragoş, cu sugestii suplimentare, mai fecunde, care se dovedesc a fi întru totul în sensul celor exprimate de el însuşi artistic în poemul dramatic *Steaua Zimbrului* (1971): „Eliade nu subscrie la ipoteza că în vânătoarea lui Dragoş ar fi vorba de o «legendă heraldică» (ipoteză pe care, de altfel, nu o respinge cu argumente, ci pur şi simplu o expediază). Cu toate acestea, marele cadru al gândirii eliadeşti impune observaţia că, de fapt, e vorba de un moment în care mitul se întâlneşte cu istoria; mai exact, pragul prin care un popor trece din dimensiunea sa mitică în cea istorică. Aşa s-ar explica de ce vechea legendă e scuturată de elementele ei fabuloase şi repovestită în tonalitate profană, cu o suită de evenimente a căror concreteţe nu mai lasă loc miraculosului. Dacă e să căutăm şi aici o «camuflare» a sacrului în profan, aceasta nu poate fi descoperită decât în jurul semnului heraldic, el (steagul, stindardul, drapelul) fiind până-n zilele noastre un simbol investit cu aura unei anumite sacralităţi (...). Uciderea – atât de realistă – a zimbrului devine mult mai dramatică dacă (...) imaginea sa se strămută din complexitatea arhaică a mitului în simplitatea mai nouă a simbolului." (p. 113). Practic prin aceste rânduri Valeriu Anania nu face decât o pledoarie pentru conţinutul ideatic prezent în propriul poem dramatic, însă până şi corectura întreprinsă se vrea a fi încadrabilă în datele paradigmei lui Mircea Eliade.

Mituri româneşti în viziunea lui Mircea Eliade se vădeşte a fi mai mult decât o recenzie aprofundată a lucrării savantului român. Este un text care demonstrează adeziunea, în general prin consens tacit, uneori în sensul criticii pozitive. Este ceea ce îl va fi determinat pe Sandu Frunză să vorbească despre existenţa a două tipuri de hermeneutică ce se regăsesc în paginile volumului, cea mitică şi cea teologică, cele două întâlnindu-se adeseori într-un punct comun, cu o precizare esenţială: „Există însă un nod gordian în care cele două experienţe spirituale – mitul şi dogma – se despart: interpretarea teologică ce privilegiază dogma atât sub raportul consistenţei mesajului exprimat, cât şi sub cel al forţei transfiguratoare în planul eficienţei istorice."[1]. Nu în ultimul rând studiul se impune ca punct referenţial pentru autentica interpretarea a operei literare a scriitorului Valeriu Anania, dramaturgul în special. Şi,

1 Sandu Frunză, *op. cit.*, p. 241.

dincolo de toate acestea, relevă un teolog fascinat de istoria religiilor, ceea ce nu poate decât să confere o viziune mai amplă şi mai genuină asupra fenomenului religios, mitic, magic şi esoteric, ce nu de puţine ori capătă expresie artistică în propria operă literară.

Undeva în prelungirea acestor două studii este aşezat cel intitulat *Mitologia românească*[1], în care Valeriu Anania oferă un răspuns doar la cea de a şasea (şi ultima) întrebarea a anchetei revistei, motivând prin aceea că nu este teoretician, ci doar scriitor preocupat de mitologie. Aşadar: „6. Constituie transfigurarea artistică a miturilor autohtone un factor (întotdeauna) benefic pentru dezvoltarea unei literaturi? Şi în cazul, că da, care anume direcţii de preluare a motivelor vi se par cele mai rodnice?" (p. 118). Citându-l pe Mircea Eliade, după care „...un mit este povestirea unui fapt originar, urmată – sau însoţită – de un ritual..." (p. 118), Valeriu Anania îşi rezervă dreptul de a constata că povestirea se pierde pe drum şi reconstituirea mai e posibilă doar prin redescoperirea sensurilor pierdute ale resturilor formulelor ritualice, demers în care importanţa scriitorului este relevată: „Şi poate tocmai scriitorul, cu intuiţiile – şi uneori cu geniul – lui este cel mai în stare să-şi apropie faptul acela dintru început şi să-l repovestească, nu întotdeauna lipsindu-l de câştigurile pe care şi le-ar fi adăugat pe făgaşul său ideal. (...) O operă literară izbutită, dacă nu adaugă nimic cercetării ştiinţifice propriu-zise, poate sugera căi noi de investigaţie, lectură şi interpretare. Ea mai prezintă şi avantajul – deloc neglijabil – de a fi abordat «subiectul» nu de la periferie către centru, ci invers, ceea ce poate să coincidă cu o revelaţie." (p. 119). Deşi Anania declară că nu vrea să pară că îşi explică propria operă literară, este exact ceea ce ne oferă articolul în continuare, constituindu-se prin aceasta într-un document esenţial în înţelegerea intenţionalităţii dramaturgului când şi-a scris opera.

Publicistul ia în discuţie toate cele cinci drame care constituie „pentalogia mitului românesc" (1966-1982), în cazul fiecăreia în parte explicând ce experienţă personală l-a condus către expresia artistică. Reţinem aspecte ale copilăriei sale desfăşurate într-un „spaţiu mitic", cu siguranţă element de psihanaliză literară ce explică înrâurirea biografiei originare asupra dezvoltării deopotrivă ontologice şi artistice ulterioare. Cu privire la *Mioriţa* semnificativ este următorul pasaj: „Izbitor mi se părea faptul că oaia năzdrăvană îi anunţă moartea ca pe un eveniment, dar el vorbeşte de ea ca despre un personaj. Din exterioară, abstractă şi teribilă, moartea devine o realitate interioară,

1 „Revista de istorie şi teorie literară", 1-2/1987. Răspuns la ancheta publicaţiei.

concretă şi extatică. Păstorul operează împotriva logicii şi a simțului comun, dar de abia la acest nivel întâlnim mitul; restul e literatură. Omorul în sine e atât de puțin important încât el trebuie ascuns chiar şi celor care l-au comis; aceştia trebuie să afle doar despre moartea ca entitate transfigurată. Moartea e un adevăr inițiatic, deci nu la îndemâna oricui, la care se ajunge prin pragurile simbolului. Mai mult, păstorul pare a fi eroul tragic care-şi instituie propriul ritual, menit nu numai să-i perpetueze amintirea, ci şi să reitereze, revelator, faptul originar." (p. 120). Este, desigur, exact filonul de interpretare cel mai autentic al primului său poem dramatic, în care: oaia năzdrăvană îndeplineşte un rol actanțial hotărâtor prin personificare/ substituire de către iubita Mioara; moartea este personificată prin multiple sugestii, în special prin conversația „erotică", de joc prenupțial, extatică, pe care tatăl Novac o poartă cu aceasta; interiorizarea şi concretețea morții este exprimată artistic prin boala necruțătoare de care suferă Mioara, oftica, dar şi de jurământul a doi ciobani de a-l ucide din invidie, sau chiar de asumarea morții de către ciobanul Moldan în contextul unei extatice conversații cu strigoii fraților morți; păstorul Moldan, împotriva logicii, se însoară cu fecioara sortită – şi care îl sorteşte – morții; păstorul îşi instituie propriul ritual funebru, prin transformarea acestuia într-o nuntă țărănească, iubita păstrându-i în pântece amintirea şi reiterarea faptului originar etc.

În ceea ce priveşte *Meşterul Manole*, „... mi-am adus aminte de «luarea umbrei» şi m-am întrebat dacă nu cumva aici e centrul şi adevărata expresie a mitului originar, subtilitate care a suferit în timp unele degradări şi îngroşări, până la ceea ce ni s-a transmis şi codificat prin baladă. Cu alte cuvinte, meşterii s-au jurat să zidească nu trupul primei femei, ci umbra lui." (p. 121). Ineditul fundamental pe care îl aduce poemul dramatic îl constituie tocmai teoria estetică şi ritualul mitic al zidirii umbrei a două femei, jupâneasa Iovanca de către călugărul zugrav şi vraci Safirin, Simina de către Manole, prin aceasta ucigându-se, în fond, tot sufletul ființei, eludându-se însă jertfa faptică, ce contravine moralei creştine... „Animalul-călăuză" al lui Eliade şi al experienței personale determină apariția poemului dramatic *Steaua Zimbrului*: „Aici însă – atenție! – e locul unde mitul se întâlneşte cu istoria. Se întâlnesc şi se confruntă. Mitul face deschiderea, istoria caută să-l învăluie." (p. 122), întocmai teoria prezentată în studiul anterior. *Greul pământului* ilustrează reversul: „Dacă desprinderea din mit a unui popor şi intrarea lui în istorie se consumă dramatic, drumul invers, adică refugiul unei istorii copleşitoare şi reintegrarea în mit, poartă în el toate semnele sublimului tragic." (p. 122). Dramaturgul

Valeriu Anania vede reintegrarea în mit prin revenirea vlahilor sud-dunăreni în datele pământului; iar mitul pământului se încăpățânează a fi decodificat cu perseverență în ritualul Caloianului, până la a primi confirmarea dintr-un curs al lui I. A. Candrea „... în care nu se află nici o urmă a ritualului de ploaie; e mai degrabă un cult al pământului generator şi regenerator, pe coordonata viață-moarte-resurecție, un mister al materiei care se naşte, hrăneşte, absoarbe şi remodelează ființa etnică în orizonturi subliminale, nu fără dimensiunea unui dramatism al labirintului." (p. 123). Ioniță Caloian va performa întocmai acest traseu inițiatic. Cât priveşte *Du-te vreme, vino vreme!*, Anania îngemănează mitul timpului din folclorul românesc, cules de Ispirescu, cu o altă „ciudățenie" folclorică, Juma' de Om, care îşi devorează copii. „Asociat unui Făt-Frumos tragic, singurul de acest fel, (...), Juma' de Om poate fi un pandant al timpului–categorie (sau al timpului-cadru, cum îl numeşte, mai nou, Ernest Bernea) prin aceea că, spre deosebire de ireversibilitatea numărătorii virtual infinite, el întrupează infinita repetare a cifrei 1, deci o geneză perpetuă, ceea ce mi se pare în acord cu modul de a gândi şi a simți al poporului român." (p. 123). Dincolo de fişa de lectură a autorului asupra propriei dramaturgii, utilă şi revelatoare, studiul în discuție poate servi şi ca inedit mic tratat de filosofie a existenței poporului român, în complementaritatea mitologiei fundamentale dimensionate artistic de autor. O lumină suplimentară asupra opțiunii dramaturgului Valeriu Anania pentru specia poemului dramatic o oferă şi articolul *Dramă istorică şi poezie dramatică*[1], în care autorul pledează pentru superioritatea speciei amintite, probând însă asimilarea exemplară a noțiunilor de teorie literară, ceea ce probează formația intelectuală temeinică prealabilă redactării textului artistic. În poemul dramatic „nu istoria e punctul său de plecare, ci ideea poetică, în care istoria se integrează organic şi pe care e chemată să o slujească." (p. 130). Delimitare estetică demnă de reținut în cazul poemului dramatic istoric scris anterior de autor, *Steaua Zimbrului* (1971), unde inexactitățile, aproximările şi mai ales speculațiile documentare se justifică prin prisma subordonării la dezideratul artistic.

Modele de teologie a culturii cuprinde trei studii dedicate operei lui Mihai Eminescu, pasiune de o viață a lui Anania, operă căreia eseistul îi va acorda credit exemplificator al unor dogme creştine în *Cerurile Oltului* (1990), precum şi ultima plachetă de versuri, *Imn Eminescului* (1992). *Condiția existenței terestre a lui Eminescu*[2] nu este nimic altceva decât un articol exaltat

1 „Contemporanul, 3 februarie 1984.

2 „Dacia Rediviva", 3-4/1941.

al tânărului de douăzeci de ani, care probează buna cunoaştere a poeziei eminesciene, dar şi o neţărmurită disponibilitate de a o folosi ca exemplificare pentru a explica trăirile personale ale omului Eminescu. Interpretările tânărului Valeriu Anania sunt limitative, apropiindu-se eventual de metoda psihanalizei, ea însăşi discutabilă ca instrument edificator al hermeneuticii, dar textul, cel mai vechi prezent în volum, marchează opţiunea pentru - şi aderenţa clară la - paradigma eminesciană a tânărului şi a viitorului literat Valeriu Anania. *Ipostaze lirice eminesciene*[1] reia, după aproape jumătate de secol, analiza operei poetului, de această dată Valeriu Anania propunându-şi să releve religiozitatea creştină a acestei poezii, şi prin ea a omului, măcar într-o oarecare măsură. Sarcina este dificilă, dacă nu superfluă, la o primă impresie Eminescu şi poezia sa neavând prea multe în comun cu supunerea la canon. Valeriu Anania are înţelepciunea – şi conştiinţa – critică de a enumera principalele caracteristici ale poeziei eminesciene care îl situează pe alte coordonate filosofice, existenţiale sau estetice; de asemenea enumeră diferitele tipuri de religiozităţi ce pot fi detectate în poezia românească: „Uneori «motivul» este o simplă metaforă (Nichita Stănescu), alteori e un pretext pentru ancorare în metafizic (Blaga), alteori detaliu ornamental (Minulescu), alteori un sondaj liric (Ion Barbu)." (p. 137), cei mai importanţi fiind Voiculescu şi Arghezi.

După delimitările programatice necesare, Valeriu Anania oferă un document surprinzător, o foaie dintr-o veche carte bisericească, ce relevă un moment şi o ipostază dramatice din ultimii ani ai poetului: „Pe ziua de Sf. Voievozi la anul 1886 m-au chemat la M-rea Neamţu, la bolniţă, şi l-am spovedit şi l-am împărtăşit pe poetul M. Eminescu. Şi au fost acolo şi Ion Gheorghiţă, din Crăcăoani, care acum este primar. Iar M. Eminescu era limpede la minte, numai tare posac şi trist. Şi mi-a sărutat mâna şi a spus: Părinte să mă îngropaţi la ţărmurile mării şi să fie într-o mănăstire de Maici şi să ascult în fiecare seară, ca la Agafton, cum cântă «Lumină lină»." (p. 137). Din acest document, într-adevăr revelatoriu, Anania deduce: faptul că Eminescu s-a spovedit şi s-a împărtăşit ca bun creştin (deci exista prezumţia de a nu o fi făcut...); faptul că era familiarizat cu vecerniile mânăstirii de maici Agafton din apropierea Botoşanului; înrâurirea pe care cântarea „Lumină lină" a avut-o asupra poeziei sale; nota testamentară de a-i fi cântat la mormânt cântul bisericesc. Noi am adăuga şi certificarea unei perioade de luciditate în timpul internării. Apoi Anania se axează pe analiza

1 „Telegraful român", 21-24/1989.

a trei texte poetice eminesciene care probează congruenţe cu aspecte ale creştinismului, *Rugăciune, Înviere, Colinde, colinde*, aparţinând anilor 1878-1881, deci maturităţii artistice. Însă interpretările lui Valeriu Anania rămân mai degrabă circumstanţiale: în *Rugăciune* s-ar detecta ca sursă de inspiraţie postura de protectoare a navigatorilor pe care o are Fecioara în creştinism, *Înviere* ar fi mai conformă dogmei chiar decât textul liturgic, prin aceea că Eminescu preferă expresia „lumina *ducând*-o / celor din morminte!" în loc de „celor din morminte viaţă *dăruindu*-le" etc. Anania recomandă în final includerea şi a ultimelor două poezii „.. în atenţia compozitorilor şi coralelor noastre bisericeşti." (p. 141). Cu toată consideraţia pentru demersul eseistului, în acest articol glasul este al teologului, nu al exegetului literar.

Drama divină a lui Hyperion[1] constituie cel mai valoros aport la exegeza eminesciană, dintre cele trei articole. Prezentul titlu este un mic studiu plin de originalitate şi de sugestii inedite şi viabile. Plecând de la descoperirea, de către Mihail Bulacu, a unui document pe care Eminescu şi-a notat titlul *Legenda Luceafărului*, urmat de transcrierea începutului Evangheliei după Ioan, Anania realizează o subtilă argumentaţie în sensul înţelegerii lui Hyperion ca şi „categoria Logosului – primordial şi întrupat" (p. 146). Sinteza consideraţiunilor sale se regăseşte peste şase ani în articolul *Ipostaze lirice eminesciene*: „... Hyperion este o entitate increată, din vecie coexistentă cu Părintele său, părtaş cu Acesta la crearea lumii, întrupat cu menirea de a lumina făpturile şi în imposibilitatea ontologică de a-şi părăsi condiţia divină; în el se concentrează cei doi poli ai prologului ioanic, Logosul primordial şi logosul încarnat, ultimul putând deveni asemenea lui Iisus-omul din grădina Ghetsimani – subiectul unei drame existenţiale ce se cere depăşită. Fireşte, prin aceasta nu urmărim «încreştinarea» poemului, ci doar revelarea faptului că, asemenea marilor scriitori ai lumii, Eminescu a găsit în universul creştin un filon de aur pentru marea poezie." (p. 138).

Creştinismul ca „filon de aur pentru marea poezie" se vrea a fi relevat în studiul *Poezia religioasă română modernă. Mari poeţi de inspiraţie creştină*[2], cel mai generos cantitativ şi cel mai recent dintre toate titlurile volumului. O observaţie preliminară impune o înţelegere amplă a noţiunii de religiozitate şi prin aceasta o includere generoasă a poeţilor în datele specifice ale studiului: „Dacă prin religie trebuie să înţelegem, după Mircea

1 „Telegraful român", 17-20/1983.

2 „Altarul Banatului", III, nr. 4-6, 1992, p. 14-28, nr. 7-9, p. 33-51 şi în „Studii teologice", an XLVI, nr. 1-3, 1994, pp. 3-34.

Eliade, prezența sacrului în viața omului și dacă poetul se confruntă în permanență cu misterul propriei sale creații, care are un caracter de sacralitate – manifestată sau camuflată – atunci putem presupune că nu există poet care să nu fie pătruns, într-un fel sau altul, de sentimentul religios. (...) Oricum, a vorbi despre poezia religioasă dintr-o literatură înseamnă a selecta nu numai poemele care exprimă direct un sentiment religios, ci și pe cele ce îl implică în structura lor intimă." (p. 146). Din nefericire însă studiul lui Valeriu Anania este deficitar prin aceea că, în general, se rezumă la a fi o antologare a foarte multor nume și citarea foarte multor versuri, adică întocmai „selecția" de care amintea autorul, preponderent a „poemelor ce exprimă direct sentimentul religios". Comentariul aferent este foarte diminuat, observațiile de profunzime devenind stinghere. Din acest punct de vedere demersul exegetic al autorului este departe de a fi împlinit, studiul fiind mai degrabă o prelungire a unor antologii similare realizate anterior și amintite chiar de autor: a lui Pan M. Vizirescu (1944) și îndeosebi a lui Ion Pillat (în intenție), manuscrisul celui din urmă servindu-i în mod declarat ca material bibliografic fundamental, prezentat în paginile lui Anania într-o formă redusă. Considerațiunile despre Mihai Eminescu sunt o simplă reluare a celor expuse deja în articolele precedente, caz oarecum similar pentru V. Voiculescu, cunoscut deja din volumul de memorii *Rotonda plopilor aprinși* (1983), din care Anania reproduce pasaje întregi. În ceea ce îi privește pe ceilalți poeți antologați, vom reproduce prin citatele cele mai relevante acele observații care exprimă, într-o oarecare măsură, receptarea exegetică a lui Valeriu Anania.

În cazul lui Tudor Arghezi, „drama omului nu se referă la absența unui Dumnezeu în sine, ci la absența oricărui semn concret prin care El ar putea să-i fie accesibil." (p. 154), sau, ceva mai original: „Dar e și drama conștiinței neclare asupra adevăratei relații dintre Creator și creatură. Aceasta din urmă, asemenea lui Toma, face apel la experiența simțurilor și-i cere lui Dumnezeu o prezență fizică, controlabilă, care să nu mai permită negația. (...) Dumnezeu nu numai că nu se arată, dar rămâne învăluit și în tăcere. El nici măcar ca Logos nu este accesibil." (p. 155). Ca expresie a credinței și religiozității poetului Arghezi, „*homo religiosus* cum nu avem altul în întreaga literatură română": „... poetul beneficiază de participarea directă a lui Dumnezeu în miracolul creației..." (p. 157). Valeriu Anania insistă asupra doctrinei și curentului gândirist, cum era și de așteptat, ideea lui Crainic, a finalității transcedentale a artei, citată din *Nostalgia paradisului*

(1940), servind involuntar și ca axiomă estetică fundamentală a poeziei lui... Valeriu Anania. Scopul artei „e revelația în forme sensibile a tainelor de sus. În vraja ei participăm simbolic la lumea transfigurată sofianic, în ordinea veșnică." (p. 158). Poezia lui Crainic determină o interpretare tradițională: „... arta – în speță poezia, nu e altceva decât transfigurarea și înnobilarea realului, dar acest proces nu e opera omului, ci a puterii dumnezeiești care-l face capabil de o asemenea transfigurare." (p. 159). În ceea ce îl privește pe autorul volumului *Pe Argeș în sus*, „procedeul principal al gândiristului Ion Pillat este acela al autohtonizării sacrului." (p. 162). Lucian Blaga este „acceptat" în enumerare: „... autorul fiind, în fond, un teist și suferind, de-a lungul vastei și valoroasei sale opere, de o tulburătoare neliniște metafizică." (p. 172). Este unul din rarele exemple în care sunt luate în considerare și versuri care „implică în structura lor intimă" sentimentul religios. Anania remarcă, pe bună dreptate, că Blaga are în comun cu Arghezi „sentimentul absenței divine" (p. 173), dar comentariul prilejuiește și o gravă confuzie, de natură epistemologică specifică filosofiei: „Dacă Dumnezeu (pe care, în filosofia sa, îl numește «Marele Anonim»)..." (p. 174). Orice tentativă de înțelegere minimală a sistemului filosofic blagian, a operei sale artistice, poezie, dramaturgie, proză, pornește de la delimitarea clară a conceptului de „Mare Anonim" de acela de „Dumnezeu". Teologul trădează, o dată în plus, instrumentele exegetului. Surprinzător, Valeriu Anania îl include în antologare și pe poetul... Valeriu Anania! Despre *File de acatist* autorul comentează în deplină cunoștință de cauză că sunt „... alcătuite în rigorile prozodice ale literaturii bizantine de acest fel, dar a căror pastă lirică se concentrează în ritmuri antistrofice, cu versurile finale derivate din modelul sonetului shakespearian" (p. 176).

Că Valeriu Anania este familiarizat cu sensurile evolutive ale literaturii române o demonstrează și analiza poeziei contemporane, în care autorii „... sunt preocupați mai mult de scriitură decât de sentimentul care o generează, de întoarcerea poeziei asupra ei însăși, de conștiința textului ca text, ceea ce face ca dimensiunea metafizică, atunci când există, să fie exprimată într-o modalitate mai puțin accesibilă, absconsă, aluzivă, încifrată în simbol..." (p. 177). Antologarea îl mai reține pe Daniel Turcea, la care „purificarea nu se obține numai prin gratuitatea Harului, ci și prin efortul conjugat al voinței umane..." (p. 178) și pe Ioan Alexandru, poeziei căruia i se face un adevărat elogiu: „întemeiată pe certitudini, pe revelații și iluminări, ea e o jubilație perpetuă, un cântec sacru, simplu și profund, din care podoaba de stil a

fost eliminată aproape cu desăvârşire, versul fiind făcut să meargă direct la înțelegerea şi sensibilitatea cititorului." (p. 182). Atât ca formă cât şi ca fond cu siguranță că poezia lui Ioan Alexandru era adecvată şi sensibilității lui Anania, pe cei doi unindu-i şi „sacralitatea pământului natal": „... entitatea etnică a unei națiuni, constituită şi activă între frontierele unei patrii, e văzută ca o «ecclesia» al cărei cap nevăzut este «logosul întrupat în Istorie», ai cărei membri sunt mădulare ale lui Iisus Hristos şi vase ale Duhului Sfânt, şi al cărei ultim țel este învierea." (p. 185). Deşi se referă la poezia lui Ioan Alexandru, comentariul ar putea servi drept etalon pentru unele creații poetice ale lui Anania însuşi, nu cele mai realizate estetic, precum *Clepsidra* din volumul *Anamneze* (1984). Trebuie să constatăm că studiul cel mai extins al întregului volum *Din spumele mării* serveşte în primul rând ca material biobliografic, prin aceasta delimitându-ne sensibil de considerațiunile elogioase ale lui Sandu Frunză la adresa textului în discuție: „... analize de o rară subtilitate, cum numai un suflet mustind de poezie şi de har ar putea face..."[1].

V. Voiculescu – „liniştea supremă a iubirii"[2] se dovedeşte a fi un studiu mult mai pătrunzător, chiar dacă de dimensiuni mult mai reduse şi, la origine, o comunicare ocazională. Portretul interior pe care îl schițează aici Valeriu Anania pleacă în mod declarativ şi rezumativ de la cel deja realizat în volumul *Rotonda plopilor aprinşi* (1983), în plus față de acela reținându-se considerații revelatorii pentru înțelegerea artistului şi a artei sale: „... Voiculescu reprezintă un caz rarisim de scriitor a cărui operă e nu numai artă, ci şi trăire, nu numai un mod de exprimare, ci şi unul de existență." (p. 188). Cuvinte similare folosise autorul când evoca relația pe care Voiculescu o stabilise între poezie şi isihie, isihia devenind poezia însăşi, nu doar sursă de inspirație poetică. Transgresarea către receptarea poetului ca trăitor prin artă, similar trăirii artistice prin isihie, nu face decât să onoreze paradigma, existența-arta-credința reunindu-se în interdependență şi confinitate. În mod original Anania face o pledoarie pentru a susține că sonetele voiculesciene sunt îndatorate nu atât celor shakespeareane, cât *Cântării Cântărilor*, ambele fiind interpretabile în registre multiple, superficial şi fals ca poeme erotice, autentic în sens alegoric. Dacă poemul biblic ar vorbi despre iubirea dintre Logos şi sufletul omului, sonetele voiculesciene, literă şi substanță a doctrinei

1 Sandu Frunză, *op. cit.*, p. 243.

2 Comunicare prezentată în Aula Academiei Române, la 28 noiemvrie 1984, în cadrul Simpozionului „100 de ani de la naşterea lui V. Voiculescu", sub titlul *V. Voiculescu în spiritualitatea românească (încercare de portret interior)*.

isihaste, fac referire la iubirea pentru propria inimă, „... principiul feminin al ființei bărbăteşti, principiu de care însă nu e lipsit nici Logosul..." (p. 189). Argumentele lui Anania sunt plauzibile şi convingătoare, prin intermediul acestei decodificări a misteriosului conținut al sonetelor autorul reuşind să stabilească şi elementele semnificative ce despart liric cei trei mari „poeți religioşi": „Elohim al lui Blaga e demiurgul mut, ascuns în spatele propriei sale creații. Dumnezeul psalmilor arghezieni e un părinte denaturat, surd la zbaterile odraslei sale, de care s-a despărțit printr-o perdea de întuneric şi căruia nu-i vorbeşte niciodată. Cel din Sonetele lui Voiculescu e un prieten. Aspirația lui este aceea de a depăşi stadiul prieteniei şi de a deveni un iubit, amant şi mire duhovnicesc, izvor şi receptacol al comuniunii. El caută inima poetului, îi iese în întâmpinare, suferă, disperă, o imploră, îi e dor; prin logodirea ei, el îşi caută propria sa împlinire, căci creatorul nu e întreg decât împreună cu creația lui. Logos prin excelență, el e cuvântător, partener de dialog, îi vorbeşte poetului în limba acestuia, în sonet, el însuşi fiind un geniu al poeziei, adică al unui mod de existență comunitar. (...) Poetul e, într-adevăr, creatorul propriei sale poezii, dar el poate fi şi instrumentul prin care rostirea Logosului devine articulată, sensibilă, comunicabilă." (pp. 190-191). Cert este că, în nenumăratele tentative de a decodifica misticismul sonetelor voiculesciene, fiecare convingătoare conform premizelor asumate, şi cea a lui Valeriu Anania se relevă ca fiind cu nimic insuficientă, având poate un plus de greutate dacă facem apel la condițiile în care Voiculescu a scris sonetele „erotice": septuagenar, credincios fervent o viață, fost adept al doctrinei palamite a lui Daniil Sandu Tudor, probabil practicant al isihiei în singurătatea sa fericită în mijlocul privațiunilor. Speculațiilor „profane" cu privire la limbajul erotic Anania le află o soluție ce se înscrie în context: „Voiculescu împrumută limbajul eros-ului şi-l transferă, conotativ, în aria lui agape, dându-i acesteia carnație, relief, culoare, putere." (p. 191). Oarecum similar va face peste câțiva ani Anania însuşi când împrumută limbajul artistic şi-l transferă în aria teologiei, când va comenta, în *Cerurile Oltului*, iconografia medievalității româneşti. Doar astfel subiectul cu conținut dogmatic a prins relief, culoare, putere...

Eseuri de teologie a culturii rămâne, indiscutabil, filonul cel mai redutabil al volumului. Problematica diversă, inerentă unei grupări tardive, mărturiseşte totuşi ca numitor comun interesul acut pe care autorul l-a avut în încercarea de a-şi formula o opinie despre acele domenii ale culturii care depăşeau cadrul strict teologic, resimțite însă ca esențiale şi indispensabile

pentru configurarea completă a unei culturi: „Un lucru neaşteptat în opera unui teolog este convingerea lui Valeriu Anania că cea mai bună expresie a exprimării sacralității este cultura."[1]. Nu întotdeauna Valeriu Anania a şi reuşit să convingă, dar marele său merit este acela de a manifesta o ardoare autentică şi de a şi-o exprima necenzurat. În ultimă instanță, adevăratul portret interior al scriitorului Valeriu Anania nu se poate împlini în absența luării în considerarea a opiniilor exprimate şi cu referire la acele domenii care transcend, pe de o parte, limitările – inerente – ale lucrărilor de strictă specialitate şi, pe de altă parte, disimularea ambiguizantă a confesiunii artistice. În acest sens articolele, studiile şi cuvântările ocazionale mărturisesc frust despre omul Anania, dar şi despre mecanismele care au dus la configurarea operei sale literare. Prin aceasta, *Eseuri de teologie a culturii* rămân un document biobliografic de neprețuit.

Cea de a patra şi ultima parte a volumului poartă titlul sugestiv *Patru interviuri cu şi despre Valeriu Anania (1972-1989)*. Inegale ca valoare documentară sau chiar expresivă, ele nu pot fi însă ignorate, uneori evidențiind aspecte inedite despre omul Valeriu Anania şi despre creația acestuia. *De vorbă cu Gheorghe Cunescu*[2] este de departe cel mai derizoriu dintre interviuri. Majoritatea informațiilor biografice relevate, probabil inedite la acea vreme (1972), vor fi reluate la cote literare infinit superioare în *Rotonda plopilor aprinşi* (1983). Pe undeva se resimte aici şi orgoliul scriitorului revenit în țară, oarecum frustrat de lipsa de atenție acordată operei sale de până atunci. Inedită este informația conform căreia Anania a lucrat la rescrierea pieselor sale de teatru, în vederea ediției „definitive", foarte departe de universul autohton dimensionat în operele respective, anume în... Hawaii. Reținem şi ideea că poemele sale dramatice îşi află inspirația nu în mituri, ci în „metafora germinatoare" a miturilor, vrând aşadar astfel să exprime nu atât substanța mitologică, ci modalitatea în care aceasta s-a configurat. Tot aici regăsim schițată şi prima sugestie a folosirii motivului umbrei zidite în poemul dramatic *Meşterul Manole*, idee reluată ulterior în mai multe studii. De asemenea compararea cu Coresi prin activitatea de tipograf-editor pe care o desfăşura în America la acea dată.

De o ținută mult mai elevată este *De vorbă cu Ioan Pintea*[3]. Se rețin aici mai multe confesiuni care configurează o estetică asumată conştient, un

1 Sandu Frunză, *op. cit.*, p. 243.

2 „Vatra", Târgu Mureş, 18/1972.

3 „Steaua", Cluj-Napoca, 12/1987.

anumit tip de artă poetică față de care autorul se simte pe deplin solidar: „Sunt format în duhul clasicismului, căruia i-am rămas credincios (...). Cultiv poezia limpede (atât cât poate fi) dintr-un dublu respect: față de limba română şi față de cititor. Îmi repugnă limbajul care desfigurează limba. Receptiv la nou şi la noutate, continui să cred în arta de a fi ofensiv fără a ofensa, o artă de care poetul nu se poate lipsi fără să-şi trădeze propria vocație. În impactul dintre mine şi cititor doresc ca acesta să-mi recitească o poezie nu pentru ca s-o priceapă, ci ca să-şi repete voluptatea lecturii." (p. 206). Anania prezintă o originală teorie a libertății în artă, pe care o va relua în *Cerurile Oltului*, aplicând-o iconografiei medievale româneşti: „«În orice operă de artă, ca să te simți liber să-ți inventezi libertățile, trebuie mai întâi să existe constrângeri». (L-am citat pe Umberto Eco)." (p. 206). Față de acuza de a scrie o literatură facilă, lipsită de experimentalism, autorul are o raportare aparent clasică la rolul pe care trebuie să îl performeze limbajul artistic în opera de artă, contaminând însă discursul cu intervenția rostirii divine în desfăşurarea procesului exprimării artistice: „Cam aşa văd eu relația dintre limbă şi limbaj. Menirea celui din urmă este aceea de a revela Logosul la nivelul nu numai al rostirii, ci şi al semnificației. Rostirea poate fi facilă, nu însă şi semnificația. De abia la acest nivel este cititorul invitat să se implice, să nu rămână un simplu consumator, să intre în dialog cu poetul." (p. 207). Punctul forte al limbajului său poetic este, într-adevăr, suprapunerea intrinsecă dintre cuvântul artistic şi Logosul divin, ceea ce situează creațiile sale poetice pe un nivel multiplu de interpretare a semnificației. Cu referire la dimensiunea mitică funciară dramaturgiei şi prozei sale, autorul afirmă că aceasta „... e un produs firesc al chipului meu de a-mi gândi scrierile, dincolo de (mai degrabă dincoace) de orice intenție programatică." (p. 208). Pentru scriitorul Valeriu Anania miticul este substanța însăşi a operei de artă, nu simpla sa expresie. Aceasta în concordanță cu opinia sa că „... profanul se instalează undeva la periferia sacrului, dar niciodată în afara lui sau cu spatele la el." (p. 209). Sunt considerente fundamentale pentru a înțelege romanul său, *Străinii din Kipukua* (1979), considerat de autor ca „... un dialog între liminal şi subliminal, cu toată poezia şi dramatismul pe care acesta le implică." (p. 210). Tot acum Valeriu Anania admite că în cazul rescrierii poemului dramatic *Du-te vreme, vino vreme!* (1969; 1976) s-a depărtat într-o oarecare măsură de duhul clasicismului, lăsându-se influențat de teatrul lui Eugen Ionescu, Adamov şi Samuel Beckett, „... punând pe seama textului o evo-invo-evoluție a limbajului care, până la urmă, revine la echilibru şi armonie..." (p. 213). Însă

matca integratoare rămâne aceeaşi: tradiţia, „filonul de aur al unei culturi". Ca informaţii de atelier literar, interviul ne mai prilejuieşte constatarea că autorul a scris prima povestire din proiectata *Salba Carpaţilor*, viitoarea *Amintirile peregrinului apter* (1990) încă din 1974 şi că varianta finală era gândită în trei volume, din care doar primul a mai văzut lumina tiparului. Şi, poate mai semnificativ, în 1986 Valeriu Anania lucra la volumul doi al romanului *Străinii din Kipukua*, care însă nu a mai fost niciodată definitivat.

De vorbă cu părintele Ioanichie Bălan[1] este cel mai extins dintre interviuri, dar se referă exclusiv la problematici teologice sau bisericeşti, remarcându-se un amplu elogiu adus fostului patriarh Justinian, precum şi publicarea a parte din testamentul acestuia. Ne rezervăm dreptul de a selecta doar câteva informaţii de oarecare interes pentru biobibliografia autorului. Astfel, reiese că Valeriu Anania îi datorează lui Teodor M. Popescu „...metoda riguroasă a lucrului ştiinţific..." (p. 217), semnalată de noi în repetate rânduri şi în cazul studiilor din prezentul volum, iar datorită lui Ioan G. Coman a deprins „... implicarea Logosului în verbul literar." (p. 217), reper estetic fundamental al artei sale poetice. Ultimul interviu este *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*[2], de dimensiuni extrem de reduse. Acesta relevă imposibilitatea autorului de a se considera ca făcând parte dintr-o anume „generaţie literară", nici măcar din aceea „pierdută", sau „promoţia întârziată" în care îl include Laurenţiu Ulici în virtutea debutului în 1966 cu o carte isprăvită în 1953 (*Mioriţa*). De asemenea se repetă pledoaria pentru mit ca resursă literară proprie: „Folclorul e o modalitate literară, mitul e un nucleu existenţial. Nu mitul s-a născut din folclor, ci folclorul din mit. Mai întâi a existat o metaforă germinală, - din care s-a născut apoi un cântec sau o baladă. Eu pe *aceea*, pe *prima* am avut-o în vedere şi de la *ea* am pornit. (...) Mitul românesc, folclorul şi sufletul meu sunt congenitale. Restul e meşteşug." (p. 237). Nu în ultimă instanţă Anania îşi situează prezumatul volum de nuvele şi povestiri *Amintirile peregrinului apter* (1990) în descendenţa prozei scurte fantastice a lui Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, Galaction, Voiculescu, Eliade, considerându-se astfel parte integrantă a paradigmei literare româneşti.

Din spumele mării, alcătuire târzie şi neintenţionată de autor, ceea ce îi conferă adeseori caracter prolix, repetitiv, redundant, eteroclit şi eterogen,

1 Din volumul *Convorbiri duhovniceşti*, II, de Protos. Ioanichie Bălan. Editura Episcopiei Romanului şi Huşilor, 1988.

2 Interviu luat de Liviu Grăsoiu şi difuzat la Radio Bucureşti în ziua de 16 februarie 1989. Transcriere de pe banda magnetică.

rămâne, totuşi, un document de real interes. Sandu Frunză vede valoarea esenţială a volumului în mărturia unitară a profesării unei „hermeneutici a restaurării", reunind astfel dogma teologică şi consideraţiunile mitice în sensul unei tentative constante de interpretare restaurativă a semnificaţiilor exhaustive ale culturii înţelese ca depozitar şi expresie a sacrului. Influenţat vădit de demersul lui Mircea Eliade, la Valeriu Anania se resimte efortul „... de a găsi pretutindeni semnificaţii şi simboluri pline de acea încărcătură arhetipală capabilă să redea dimensiunea ritualică a trecerii omului prin lume."[1].

De dincolo de ape. *Pagini de jurnal şi alte texte* (1937-1989; 2000)

Volumul în discuţie constituie ultima apariţie editorială semnată Valeriu Anania, însă aceasta nu semnifică şi faptul de a cuprinde şi ultimele texte concepute sau publicate de autor. Editorul Ioan-Nicu Turcan atrage atenţia supra faptului că tomul se situează în continuitatea altor două volume de publicistică, *Din spumele mării* (1995) şi *Pledoarie pentru biserica neamului* (1995). Cel de-al doilea fiind de strictă specialitate teologico-religioasă, ne vom aroga dreptul de a compara titlul în discuţie doar cu prima culegere a textelor publicistice ale autorului. În acest sens *De dincolo de ape*[2] se constată a fi inferior ca utilitate a conţinutului informaţional sau ca rafinament al expresiei artistice. Faptul este pe deplin explicabil însă, dacă vom reţine că, în marea sa majoritate, volumul este o însumare a celor mai timpurii texte „gazetăreşti" ale lui Valeriu Anania, anume activitatea publicistică pe care acesta a desfăşurat-o „dincolo de ape", ca misionar în cadrul Arhiepiscopiei Ortodoxe Române din America şi Canada, cu sediul la Detroit. Practic receptăm o selecţie a articolelor pe care autorul le-a tipărit în cadrul revistei şi almanahului „Credinţa" (1966-1976) şi în caseta de literatură „Noi" (1970-1971), în cazul ambelor Valeriu Anania fiind redactor, editor, tipograf etc. Foarte puţine dintre titlurile incluse în volum se

1 Sandu Frunză, *op. cit.*, p. 243.

2 Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*. Ediţie îngrijită de Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2000.

situează înafara granițelor temporale amintite, aceasta întâmplându-se exclusiv când Ioan-Nicu Turcan a considerat oportun şi necesar a include şi articole publicate „răzleț" de autor în paginile altor reviste, mai mult conjunctural şi circumstanțial. Prin urmare conținutul volumului *De dincolo de ape* este în general anterior celui *Din spumele mării*, iar ca notă dominantă am releva caracterul de notație intimă, adeseori de moment, a publicisticii aparținătoare „exilului" american, spre diferență de ținuta sobră, științifică, a multora dintre studiile ce alcătuiesc publicistica „din țară" a autorului, reunită în volumul din 1995 de Sandu Frunză. Dacă este de reținut importanța volumului îngrijit de Ion-Nicu Turcan, dincolo de meritul principial de a fi relansat către conştiința receptoare a lectorului o pagină cu siguranță uitată din activitatea scriitoricească a lui Valeriu Anania, aceasta ar fi posibilitatea pe care articolele în discuție ne-o oferă în a reconfigura personalitatea complexă a autorului, de a reconstitui profilul psihologic şi intelectual al scriitorului într-o etapă inedită a vieții acestuia. În ultimă instanță avem în față un instrument de lucru util pentru creionarea cât mai autentic posibil a portretului său biobibliografic.

Prima parte a volumului, *Pagini de jurnal american*, este gândită ca un triptic repetitiv: *Pagini de jurnal* (care cuprinde texte publicate în „Noi", în decursul anului 1970), *Aquaforte* (unde autorul polemizează intens, într-un stil gazetăresc redutabil, ce alunecă adeseori către satiră, cu diferite opinii şi evenimente culturale petrecute, în general, în țară, în absența sa) şi *Marginalii* (ce cuprinde scurte crâmpeie de aprecieri şi meditații cu caracter confesional asupra unor cărți, autori etc.). Ceea ce le deosebeşte funciar este tonul folosit în cele trei tipuri de discurs: extrem de sintetic, aproape sacadat, notații fugare şi concise în *Paginile de jurnal*; subversiv şi incisiv în *Aquaforte*; intim şi reflexiv în *Marginalii*. Un fragment ceva mai dezvoltat aparținând *Paginilor de jurnal* – şi prin aceasta atipic tonului secțiunii în discuție – este cel care poate releva starea de spirit a autorului funciară pentru întreaga primă parte a volumului: „Când am fost pentru prima oară la tropic, acum aproape cinci ani, m-am trezit deodată într-un univers nou, cu desăvârşire necunoscut, în care nimic, nimic nu mai semăna cu ceea ce ştiam: nici frunza, nici iarba, nici lumina soarelui şi nici mirosul văzduhului. Toată ziua am rătăcit ca un năuc, copleşit de mirare şi de un dureros sentiment al singurătății, al înstrăinării. Picasem parcă pe altă planetă, lumea mi se părea că rămăsese undeva departe, aproape ireală. Când s-a lăsat seara, am auzit greierii țărâind. Și m-au podidit lacrimile. / Grozav mai țârâie greierii astă-seară! Aşa trebuie să fie pe lunca Păiencii." (p. 33). Valeriu Anania

se referă aici la periplul prin arhipelagul Hawaii, din 1966, dar pasajul ne relevă întocmai modalitatea autentică de receptare a vocii *Paginilor de jurnal american*: întâlnim aici un Valeriu Anania debusolat de ineditul unui univers complet străin experienței sale anterioare şi mai ales propriilor convingeri şi resorturi ontologice interioare. „Americanismul" jurnalului său se poate resimți doar ca reacție extremă de inadaptabilitate, de perpetuă mirare şi vag disimulată iritare față de universul în care se vede nevoit să ființeze fizic, spiritul său regăsindu-se într-o acută afinitate structurală cu lumea rămasă „acasă", peste ocean, sau cu aspecte ale acestei lumi ce pot fi detectate sau recuperate în exil.

Prin *Aquaforte* autorul „se răfuieşte" cu recenzenți ignoranți ai punerii în scenă a *Mioriței*, îşi exprimă admirația nețărmurită pentru Ana Blandiana, îşi exercită spiritul critic asupra modalității în care se desfăşoară Festivalul Național de Teatru din țară, se solidarizează cu o virtuală chetă populară ce ar urmări restaurarea complexului Brâncuşi din Târgu-Jiu, dezavuează polemica realizată de dragul publicității şi partis-priurilor, îl pune la punct pe Șerban Cioculescu pentru lipsa de cultură teologică, complinită doar de erudiții de bibliotecă, pledează pentru confluența eforturilor de a afla un punct comun de interes reciproc între literatura română „de acasă" şi cea din exil, amendează sec incultura crasă a prozatorului-publicist Petru Popescu în materie de minimală cunoaştere a teatrului lui William Gibson, îl ironizează galant, din nou, pe Șerban Cioculescu pentru denunțul pe care acesta îl făcuse contra reiterării angelismului gândirist în lirica modernă etc. Toate aceste „luări de poziție" trădează interesul acut şi informarea temeinică privitoare la tot ceea ce însemna viața literară şi culturală din țară, până la confesiunea de credință că are o viziune mai obiectivă de la distanța considerabilă ce, paradoxal, îl apropie de esența fenomenelor.

Marginalii prilejuieşte şi comentarii de profunzime, într-un tempo mai liniştit, dar nu mai puțin patetic. Între lirica modernă, „... de maximă concentrare, cu economia riguroasă a verbului." (p. 9) şi cea contemporană, debordantă, în care „... versul se porneşte galopând, împotriva intenției primare." (p. 9), Valeriu Anania aduce un elogiu lui Ioan Alexandru, a cărui lirică „... porneşte grav şi zburdă apoi către epopee. (...) Versurile lui sunt ca nişte aripi de vultur la subțiorile unei privighetori: cântecul zboară, purtat. E o poezie de Agora, solicitată de graiurile aezilor." (p. 9). Cartea lui Herbert J. Muller, *The Spirit of Tragedy*, citită în original şi prețuită la cote înalte, determină constatarea că „... Marin Sorescu nu e deloc un «copil teribil» al

tragediei moderne, ci fiul bun şi înţelept al lui Eschil...” (p. 13), prin opţiunea pentru eroul solitar, faţă în faţă cu propriul destin. Primirea lui Eugen Ionescu în Academia Franceză e prilej pentru configurarea unui portret interior original, prin asociere cu Anton Holban, angoasa celor doi fiind funciar diferită ca semnificaţie, minimalizată la biologism în cazul prozatorului, dimensionată ca entitate la dramaturg. Valeriu Anania admite că acceptă ermetismul lui Ion Barbu înţeles ca rezultat al îndelungatei elaborări în atelierul artistic al poetului doar prin prisma relevării modalităţii de creaţie artistică folosită de Brâncuşi; celebrează revista „Secolul 20” a lui Dan Hăulică, înţeleasă ca „... fereastră a literaturii universale deschisă în cămara culturii româneşti...” (p. 21). *Marginalii* cuprinde scurte recenzii ale unor cărţi apărute în ţară sau peste ocean: Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate* (1969), Mircea Eliade, Mihai Niculescu, *Fantastic Tales* (Londra, 1969), Michael Vesia, *Monodies of a Troglodyte* (Philadelphia, 1969), Leonida Plămădeală, *Trei ceasuri în Iad* (1970) („... încă o carte mare despre care se va scrie puţin.”, p. 31; romanul a cunoscut, până în 2004, patru ediţii...), George Uscătescu, *Thanatos* (Madrid, 1969), („... vers de mare altitudine, a cărui originalitate şi al cărui farmec rezidă în logodna expresiei moderne cu ritmurile, şi ele subtil filtrate, ale clasicismului antic.”, p. 35), Ştefan Baciu, poet în *Ukulele* (Honolulu), responsabil al antologiei *Tres poetas jovenes de Rumania* (California, 1969) ce îi cuprinde pe Ion Alexandru, Marin Sorescu, Dumitru Ţepeneag, memorialist în *Franctior cu termen redus*, Dumitru Micu, *Estetica lui Lucian Blaga* (1970) („... nu numai o critică, în înţelesul foarte academic al cuvântului, ci şi o broderie de elaborări originale...”, p. 43), Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească* (1970), „mare flacără albastră a comorilor limbii” (p. 44). Complementar lui *Aquaforte*, *Marginalii* probează interesul autorului pentru tot ceea ce însemna carte românească în limitroful spaţiu al Detroitului anului 1970.

Mobilul redactării şi eventuala valoare documentară a *Paginilor de jurnal american* pot fi deduse dintr-o interogaţie aparent retorică a autorului: „Lipseşte încă revista-revers, fereastră a literaturii româneşti spre cultura universală. Pe când?” (p. 22). La un nivel modest, meritoriu însă ca demers personal profesat cu deplină credinţă, „jurnalul american” al lui Valeriu Anania poate fi socotit ca un minimal şi semnificativ aport al proiectării literaturii româneşti în cultura americană.

Cea de a doua parte a volumului, *„Drumul dorului”*, cuprinde opt articole semnate de Valeriu Anania între anii 1966-1969 în revista „Credinţa” la care

se adaugă un titlu din „Telegraful român” al anului 1979. Toate aceste texte de mici dimensiuni mărturisesc, într-o tonalitate patetică, de o efuziune debordantă, dragostea faţă de neam a autorului, patriotismul său ardent. *Mistica pământului*[1] este expresia convingerii publicistului cu privire la existenţa acestui fenomen în cultura populară românească, până la a se sugera htonicul ca trăsătură psihanalitică funciară etnicului autohton. Argumentele sunt relative, bazate adeseori pe experienţe, interpretări şi credinţe pur personale, dar ele explică toate celelalte referiri ale lui Valeriu Anania din acest volum. Autorul celebrează Unirea Principatelor din 1859, reîntregirea neamului în 1918, performanţele ansamblului „Ciocârlia” şi ale corului „Madrigal” pe plaiuri americane, *Hora Unirii* a lui Alecsandri, expresia „wonderful people” prin care Nixon i-ar fi caracterizat pe români la vizita acestuia în ţară. „Drumul dorului”, toponim cules de Anania prin experienţă personală din satul Rod, aflat deasupra Săliştei (Sibiu), explică starea de spirit ce determină conţinutul articolelor. Simbol particular al transhumanţei, spaţiu localizat pe care îşi aşterneau nevestele de cioban ochii în aşteptarea celor plecaţi, „drumul dorului” e „... mai mult decât un drum, un nume care nu ar trebui să dispară, (...), căci numele acesta face parte din arheologia noastră spirituală...” (p. 56). „Drumul dorului” e lipsit astfel de determinări spaţiale certe, putându-se afla oriunde gândul îl poartă, are un singur reper indubitabil: „Dar capătul lui adevărat e unul şi e aici, la marginea satului, la pragul casei. De aici purcede dorul şi aici se-ntoarce.” (pp. 60-61). Pentru Valeriu Anania, proaspăt ieşit din închisoare după şase ani de detenţie şi aflat la distanţe enorme de plaiul natal iubit cu patimă, dorul nu mai este astfel o abstracţie. Gândul se materializează sub forma supradimensionată, nu sub raportul semnificaţiei, ci al expresiei, a tot ceea ce este funciar şi fundamental românesc. Lipsite de o valoare literară, articolele se susţin pur documentar ca material bibliografic ce poate servi, eventual, unui demers hermeneutic strict psihanalitic şi biografic ce ar urmări relevarea stării de spirit a autorului revenit în lumină, dar o lumină străină, a depărtărilor de reperele sale ontologice, pământul neamului şi spiritul culturii sale.

Partea a treia a cărţii, *Critice*, reunind trei recenzii publicate de autor în paginile revistei „Credinţa” între anii 1966-1967, poate fi considerată ca secţiune complementară şi anticipativă a *Marginaliilor* „jurnalului american”. De remarcat ar fi că toate cele trei volume recenzate sunt publicate în străinătate, de către scriitori români aflaţi în exil: Nicu Caranica, *Povestea*

1 „Credinţa”, 4/1969.

foamei (Madrid, 1965), Mira Simian, *Farmece* (Paris, 1966), George Uscătescu, *Teatro Occidental Contemporano* (Madrid, 1968), în cazul celui din urmă volum, redactat în limba spaniolă, necunoscută de Valeriu Anania, asistând şi la un compromis exegetic: lecturarea unei singure pagini, cu ajutorul reminiscenţelor limbii latine, a celei italiene şi a dicţionarului, este suficientă pentru declararea cărţii ca „... excelentă! Ce să ne mai încurcăm în analize critice!" (p. 70). Publicistul de peste ocean nu era – şi nici nu se considera – un critic literar, toate demersurile sale în acest sens fiind apreciabile strict ca tentative culturale de a releva existenţa unei literaturi române a exilului. În acest sens reţine atenţia mai degrabă articolul *Cenaclul de la Paris*[1], reuniune intelectuală întreţinută de scriitorul L. M. Arcade. Dincolo de discursul „gazetăresc", specific secţiunii *Aquaforte* a „jurnalului american", cu tonalitatea insinuantă, incisivă, sarcastică şi parodică, articolul oferă un tablou de epocă foarte sugestiv: „Schiţa unui adevărat studiu de sociologie literară răzbate din rândurile consacrate cenaclului..."[2]. Îl regăsim pe Mircea Eliade, care, „imperturbabil în sacerdoţiul interior" „... se acceptă sărbătorit, cu fineţea unui rege de luminiş, îşi reascultă, după ani, fragmente festive şi, la nevoie, se apără de muşte." (p. 67). Salonul realizează o realăturare a tuturor condeierilor limbii române aflaţi în Paris, atmosfera fiind aceea a bunăvoinţei aparente şi a detestării de fond, atent disimulate. Comunicarea este posibilă între exilaţii Ierunca, Jianu, Cuşa, Caranica, Lovinescu, Amăriu, Horia Stamatu şi mai ales întrei ei şi cei de „acasă", aflaţi în trecere prin capitala Franţei: Baconsky, Boureanu, Sorescu, Blandiana, Manolescu, Ioan Alexandru: „vasele paralele ale spiritului românesc, chiar subţiate de circumstanţa istorică până la capilaritate, sunt şi trebuie să rămână comunicante." (p. 68). Este întocmai principiul care îl îndeamnă pe Valeriu Anania, în America, să promoveze, la dimensiunea posibilă, oricum creată de perseverenţa sa, cultura română, indiferent de opţiunea politică sau estetică a intelectualilor.

Cea de a patra parte a volumului, *Noi pagini de jurnal american*, care cuprinde şapte articole publicate între anii 1970-1971 în caseta literară „Noi", este printre cele mai importante secţiuni, întrucât aici sunt reunite titlurile ce îl surprind pe Valeriu Anania în postura cea mai confesivă,

1 „Credinţa", octombrie 1967.

2 Mircea Petean, *O carte dintr'o sută:* De dincolo de ape, *de Valeriu Anania*, în „Convorbiri literare", nr. 11/2000, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediţia citată, p. 200.

relevând crâmpeie din drama interioară a omului aflat într-un dureros exil ontologic. *Cuvânt înainte*[1] exprimă mobilul intim care l-a determinat pe Valeriu Anania să editeze modesta - dar semnificativa prin simpla apariţie - casetă literară: „Tristeţea pură e personală şi intimă, e cântec fără cuvinte şi jertfă de taină, e confruntare cu nimicnicia şi sentiment suveran al singurătăţii plenare." (p. 71). Caseta literară va fi servit ca debuşeu cultural care va fi alinat ceva din tristeţea şi singurătatea autorului, un fel de terapeutică prin activitate publicistică. Dincolo de motivaţiile interne ale persoanei Valeriu Anania, îşi află exprimarea şi conştientizarea semnificaţiei simbolice pe care o are apariţia unei casete literare în limba română, departe de spaţiul cultural specific: „.. certitudinea că locul nostru în contextul literelor româneşti contemporane e cu totul singular." (p. 72). Nu sunt ocolite amănuntele biografiei recente, întemniţarea ce durase şase ani şi care l-a ostracizat pe autor în relaţiile cu periodicele din ţară: „... noi de-abia ieşisem dintr-o lungă claustrare stigmatizantă." (p. 72). Publicarea unor file de-ale sale în America a condus la stigmatizarea revers, autorul aflat în exil fiind privit de compatrioţii americanizaţi cu suspiciune şi resentiment, ca un proscris suspect. În acest context apariţia casetei de literatură se vrea, mai degrabă, drept unic interlocutor nepărtinitor al autorului însuşi, singura modalitate de a-şi comunica nenumărate incertitudini şi de a se menţine ca structură ontologică: „... dăruindu-ne-n frânturi, ne va fi dat, poate, să nu experiem alienarea la care obligă Occidentul, să lunecăm pe lângă teama care împuţinează şi însingurarea care ucide şi, până la urmă, să băgăm cât mai puţin de seamă că noi, de fapt, suntem eu." (p. 73). Comunicarea cu un virtual cititor e o utopie, un fals artificiu, nu de puţine ori autorul renunţând la disimulare şi recunoscând că vorbeşte cu sine însuşi, din neputinţa de a fiinţa în tăcerea împovărătoare: „Se vede cât de colo că am ceva pe suflet (...). În fond, voiam să-ţi spun ceva foarte personal." (p. 75). Valeriu Anania „se vorbeşte pe sine sieşi", rememorând, pentru el însuşi, momente de ezitare din devenirea sa literară sau biografică, într-un ritual asemănător spovedaniei.

Astfel, întâlnim şi două articole de rară fineţe şi subtilitate semnificativă, alegorii literare arborescente şi efuzionale, care nu fac decât să exprime, vag disimulat, confesiuni de o dramatică autenticitate. *De din vale de Rovine*[2] imaginează un fantast „tânăr cavaler al zodiilor sinelui", desprins din icoană şi hălăduind aiurea, afară din cetate, prin lume, „dulce fantomă a netimpului meu"

1 „Noi", nr. 1 (ianuarie 1970).

2 „Noi", nr. 3 (martie 1970).

(p. 76). Dedublarea autorului pare a profesa un act de rebeliune, dând curs, liber şi eliberat de supraeu, sinelui, autenticului necenzurat al inconştientului, postură în care îl regăsim ca schimnic-profet ce vrăjeşte sufletele mulţimilor... Este frântura de artist a autorului, etern resimţită ca har şi culpă într-o îngemănare sisifică: „Ai în tine o credinţă neliniştită, care fuge din rugăciune şi plesneşte-n cuvinte." (p. 77). Este întocmai postura eului liric al celor mai reuşite arte poetice ale lui Valeriu Anania. După exprimarea alegorică a unei bătălii cu valenţe ontologice, din care sinele-cavaler iese batjocorit şi proiectat într-un somn cataleptic (posibile sugestii ale claustrării în închisoare), acesta se trezeşte întru recuperare, prin cuvântul scris, a preteritului: „Ai deschis ochii, te-ai uitat lung la stele şi ai început să te cauţi din urmă, alegându-te din viaţă. (...) Atunci ţi-ai adus aminte că aveai de făcut o carte." (p. 78). Scrisul, unica armă şi terapie care îi mai era accesibilă, devine şi unic reper al fiinţării, sentimentul detensionării şi împlinirii fiind însă funciar limitat de către obsesiva incertitudine a culpei pe care îşi prezumează a o fi săvârşind prin cuvinte: „... ai început să scrii, adâncindu-te în tine, în cel mai adevărat, poate, din câţi ar fi trebuit să fii. (...) ... şi niciodată nu te-ai lămurit dacă scrisul tău e o datorie sau e un păcat." (p. 78). Ultima frază poate servi oricând drept motto dramatic al atitudinii autorului faţă de propria determinantă existenţială, creaţia artistică, în raport cu aceasta ezitând mereu să se plaseze unilateral şi dezambiguizant: Valeriu Anania a oscilat între a-şi recepta „dorul de a zămisli frumuseţe" ca har sortit de principiul transcendent, o rostuire divină cu finalităţi soteriologice, sau ca o expresie a trufiei, a vanităţii şi a măririi de sine a liberului arbitru artistic. Cert este că autorul nu a renunţat - şi nu a putut să renunţe - a scrie vreme de şaptezeci de ani, o viaţă de om.

Prolegomena la un Ospăţ al săbiilor[1] este un text mai grav şi mai încifrat. Făcând o paralelă cu Sisif, vocea diegetică (a aceluiaşi monolog interior ca tehnică narativă) încearcă să impună conştientizarea unei poveri infinit superioare pe care o suportă ea însăşi. Imaginându-se ca „linguşitor al curţii din Siracuza", mai precis al tiranului Dionis, eul narativ, Damocles, „un iscusit al vorbelor ascunse", se expune tuturor penitenţelor autocratice preamărindu-l nemărginit pe despot, până când acesta este contaminat de dulcea otravă a cuvintelor onctuoase resimţite ca „trebuinţă şi voluptate" (p. 85), devenind astfel sclavul sclavului. Paradoxul se iveşte atunci când sabia nu va atârna doar deasupra capului lui Damocles, ci al tuturor celor din cetate, într-un festin orgiastic în care se văd nevoiţi a se înfrupta şi veseli din

1 „Noi", nr. 8 (august 1970).

infinite săbiuţe, „... cu poftă sporită, biciuită de gusturi, dementă pe gâtlej. / Şi în timp ce tu, Sisif, îţi puneai în cârcă bolovanul tragic şi te găteai de un nou urcuş şi fără de sfârşit, noi şedeam sub săbii şi între săbii şi continuam să mâncăm şi să bem." (p. 86). Textul poate fi interpretat ca o subtilă acuză la adresa regimului social, politic şi existenţial al anilor 1970, inclusiv cu implicaţiile pe care condiţia scriitorului, „iscusit al vorbelor ascunse", o avea în acel context. În acest sens articolul poate fi înţeles şi ca o minimală explicaţie pe care autorul se simte dator să o ofere orizontului de aşteptare al lectorului de atunci şi de pe mai târziu...

Turnul tău de fildeş[1] este textul cu cel pronunţat caracter confesiv, rememorând tentativa autorului de a-şi curma vederea pe când se afla în închisoare: „Era de fapt o voinţă de însingurare extremă, un refuz total al exteriorităţii în favoarea lăuntricului..."[2]. Valeriu Anania se descoperă, în America, în anul 1970, într-o stare interioară similară aceleia care îl împinsese către gestul extrem odinioară: însingurarea. Deşi autorul admite cu umilinţă că a avut în mod repetat tendinţa de a se izola de semeni, considerând că „lăuntrul e adevărul tău cel mai adevărat" (p. 81), constată cu responsabilitate că rostul său este acela de a reacţiona într-un fel sau altul la doleanţele şi stimulii societăţii, de a fi mereu receptiv şi pregătit şi mai ales de a nu fi lumii povară. Este o altă trăsătură a biografiei personale ce a influenţat enorm fondul scriiturii sale, unde întâlnim în mod obsesiv un eu izolat, aparent suficient sieşi, distinct de lumea în care fiinţează, dar care este mereu atras în iţele acestei lumi, ca parte a unui întreg ale cărui mecanisme nu le înţelege însă întotdeauna şi cu atât mai puţin rostul său exact.

De dincolo de ape[3], articol concluziv, trebuie citit ca şi complementar celui intitulat *Cuvânt înainte*. În aceste rânduri autorul vorbeşte explicit despre simţul datoriei ce l-a determinat, ca scriitor, să ofere în dar cititorilor ocazionali caseta sa literară de doar patru pagini, dar interesante rămân afirmaţiile cu privire la statutul scriitorului, care, intitulându-şi caseta „Noi" nu a fugit doar de singurătate, ci: „În universul său lăuntric, scriitorul îşi arogă o anume suveranitate, dacă nu pe aceea a Cuvântului, cel puţin a îmblânzitorului de cuvinte." (p. 87). Îmblânzitor de cuvinte ale limbii române, departe de cumpăna Carpaţilor, Valeriu Anania se relevă în *Noi pagini de jurnal american* într-o perseverent reiterată tentativă de „reconciliere cu firea

1 „Noi", nr. 7 (iulie 1970).

2 Mircea Petean, *op. cit.*, *loc. cit.*

3 „Noi", nr. 9 (februarie 1971).

şi cu graiurile ei" (p. 88), textele fiind, în ultimă instanţă, documente ale unei autentice mărturii de credinţă a apartenenţei la un anumit epos, fenomenul românesc, ce se exprimă, în primul rând, prin limbă.

Partea a cincea a volumului, „*Istorii agrippine*", însumează trei texte publicate în anul 1968 în „Credinţa" şi care vor deveni poeme epice ale volumului *Istorii agrippine* al anului 1976. *Jertfă de seară*[1] (ce va reveni în volum sub titlul *Într-o Veneţie sangvină*) este o pledoarie a trecerii cu rost prin existenţă, măsurabilă în „fapta" ce rămâne cu adevărat vie după moarte; expresie a deconstrucţiei ideii că se poate a nu avea un rost pe lume, acesta fiind decodificabil prin însăşi moartea eroică. „Nu-mi e frică de moarte, (...), ci de moartea fără nici un înţeles. De asta mă tem..." (p. 92), declară o globulă albă chiar înainte de a-şi lămuri înţelesul existenţei unor surate aparent inutile, ce îşi împlinesc destinul prin sacrificiul altruist de sine întru salvarea celorlalţi. O mică alegorie nu lipsită de sensibilitate a expresiei, ce probează un crez personal al autorului. *Pielea şi scheletul*[2], aici sub formă versificată, dar redactată ca un poem în proză, se va regăsi peste ani sub acelaşi titlu, singura modificare notabilă fiind aşezarea frazelor sub forma versurilor şi eliminarea unui scurt paragraf. Articolele rămân relevante strict ca mărturii ale atelierului artistic, ale activităţii creatoare neîntrerupte de Valeriu Anania în perioada lungului său „exil" american.

Partea a şasea a *Paginilor de jurnal şi alte texte*, intitulată „*Amintiri la statura ceasului de-acum*". *(Evocări)*, cuprinde patru articole publicate în „Credinţa" între anii 1966-1969 şi unul în „Îndrumător bisericesc" în 1986. *La 86 de ani*[3]este un omagiu adus lui Tudor Arghezi, poetul fiind înţeles ca „... parabola contradicţiei tragice şi sinteza paradoxului mântuitor." (p. 98), apreciat îndeosebi datorită „limbii scrisului său" ce îi asigură un rol similar celui al lui Eminescu în diacronia literaturii române. *Sâmbăta Moşilor*[4] evocă o întâlnire dintre poetul Arghezi în vârstă de şaptezeci şi şapte de ani şi Patriarhul Justinian, martor ocular fiind Valeriu Anania, bibliotecar la Patriarhie, text ce va fi reluat întocmai în volumul de memorii *Rotonda*

1 „Credinţa", aprilie 1968.

2 „Credinţa", mai 1968.

3 "Credinţa", 5/1966.

4 „Credinţa", mai 1967.

plopilor aprinşi editat în 1983[1]. *Tudor Arghezi*[2], scurtă comemorare şi celebrare a poetului la dispariţia acestuia, o lacrimă venită „de peste ocean". *Ion Luca*[3], evocare a dramaturgului la împlinirea vârstei de şaptezeci şi cinci de ani, este un crochiu al virtualului şi consistentului capitol omonim din *Rotonda plopilor aprinşi*. De remarcat că Valeriu Anania, „de dincolo de ape", nu precupeţeşte efortul de a încerca reabilitarea „... singurului scriitor ce s-a aţinut, cu băţul, în calea propriei sale opere." (p. 101), criticând în termeni deosebit de sarcastici regimul „obsedantului deceniu", care i-a ostracizat deopotrivă pe Ion Luca şi pe Tudor Arghezi (în subsidiar, şi pe Valeriu Anania). Publicistica din exil a autorului este nu doar una de biografie literară şi de literaturizare alegorică, ci şi de atitudine polemică faţă de realităţile momentului, fie el social, cultural sau politic. Chiar dacă Valeriu Anania va fi publicat în acei ani fără a avea un cert ecou în rândurile cititorilor, articolele sale contribuie la relevarea unui autentic profil intelectual, caracterizat prin statornicia susţinerii unor convingeri ferme, indiferent de circumstanţe şi conjunctură, până într-acolo încât, nu de puţine ori, autorul conferă impresia unei „predici în pustiu".

Dramaturgului în discuţie Valeriu Anania îi dedică un al treilea text, *Câte ceva despre Ion Luca*[4], în care constată cu satisfacţie că s-au înregistrat primele demersuri pentru justa receptare în conştiinţa critică a operei literare rămase într-un con de umbră. Concetrându-se pe relaţia avută de Ion Luca cu spiritul ortodox-bizantin, Valeriu Anania relevă conţinutul a două dintre piesele acestuia, *Femeia Cezarului* şi *Năframa iubitei*, dar demnă de reţinut este o afirmaţie „între paranteze": „în definitiv, care mare operă literară nu conţine într-însa o «teză», adică tocmai acel ceva prin care autorul a voit să-l spună?" (p. 104). Întrebarea retorică, aparent adiacentă studiului, implică o vag-disimulată profesiune de credinţă a dramaturgului Valeriu Anania, a cărui operă literară, întocmai ca cea a lui Ion Luca, poate fi acuzată, până la un anumit punct, de „tezism". Similitudinea poate merge şi mai departe, un demers hermeneutic psihanalitic putând înregistra o motivaţie secundară a interesului constant pe care Valeriu Anania l-a acordat operei dramatice a lui Ion Luca: propria sa creaţie dramatică în versuri fusese supusă unei

1 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*. Ediţia a II-a, Editura Florile Dalbe, Bucureşti, 1995, pp. 64-68.

2 „Credinţa", 7/1969.

3 „Credinţa", 12/1969.

4 „Îndrumător bisericesc", Episcopia Romanului şi Huşilor, 1986.

receptări ezitante din partea criticii literare, până la acordarea premiului Uniunii Scriitorilor în 1982. Fără a exagera sau diminua demersul cât se poate de onorabil şi autentic al lui Valeriu Anania, putem însă specula că, inconştient şi involuntar, îndelungata sa pledoarie pentru recunoaşterea operei dramatice a lui Ion Luca era motivată, determinată şi susţinută şi de militantismul pentru admiterea dreptei valori a propriei opere dramatice, îndeosebi dacă luăm în considerare şi faptul că în repetate rânduri nu se sfiise să îşi exprime insatisfacţia cu privire la incongruenţa constatată între modalitatea în care publicul şi critica îi apreciaseră scriitura.

Cea de a şaptea (şi penultima) parte a volumului, *Pagini răzleţe*, se constituie prin însumarea a doisprezece texte ce au apărut în diferite publicaţii, îndeosebi în „Credinţa" între 1967-1976, dar şi în „Noi" (1971), „Luceafărul" (1980), „Revista de istorie şi teorie literară" (1986), „Vremea" (1937), cea din urmă înregistrând astfel şi debutul absolut în „proză" al autorului, pe atunci elev al Seminarului Central din Bucureşti. *Camaradul Anton*[1], articol ce anterior volumului de faţă fusese încorporat în capitolul *Anton Holban* din volumul *Rotonda plopilor aprinşi* (1983)[2], este un omagiu adus de elevul Valeriu Anania celui ce îi fusese profesor de limba şi literatura română, rândurile tânărului configurând cu sensibilitate şi talent figura unui Anton Holban nu doar inedit, ci şi noncomformist, apropiat de elevii săi şi mai ales îndrăgostit de viaţă. Articolele publicate în paginile revistei „Credinţa" pot constitui o adăugire a secţiunilor *Pagini de jurnal american* şi *Noi pagini de jurnal american*, editorul Ioan-Nicu Turcan neoperând întotdeauna cele mai fericite grupări tematice, dincolo de efortul remarcabil de a realiza o cât de vagă sistematizare a materialului extrem de eterogen. Aşadar, îl descoperim pe acelaşi Valeriu Anania deja familiar, însingurat în universul străin şi straniu al culturii cosmopolite din America, aflat într-o mereu reluată tentativă de a se desprinde din mulţimea comună într-un zbor solitar şi elevat, în alegoria *Pescăruşul*[3] (tonul este aici similar celui din anul 1970, al textelor *Cuvânt înainte*, *Scrisoare pe frunză*, *De din vale de Rovine* etc.), polemizând intens cu degradarea receptării şi exprimării fondului culturii creştine de către organizatorii unei expoziţii în Montreal, aflat în polemică până şi cu cititorii articolelor sale, care îi reproşează că nu

1 „Vremea", duminică 7 febr. 1937, p. 10.

2 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediţia a II-a, pp. 84-87. Aici se indică apariţia articolului în data de 7 ianuarie 1937.

3 „Credinţa", 7-8/1975.

ar exprima nici un punct de vedere şi cărora le replică faptul că exprimă, totuşi, o perspectivă, iritat de limbajul vulgar şi manierele mitocane ale lui Ilie Năstase invitat la showuri americane televizate, făcând astfel un deserviciu poporului său („... va trebui să admitem că după cum frumuseţea nu justifică prostituţia, aşa nici talentul nu justifică turpitudinea.", p. 121), extrem de sarcastic adresându-se impostorului român din spaţiul american (în acest din urmă caz răzbate destul de transparent ecoul unei polemici personale cu personaje care îl vor fi denigrat pe Valeriu Anania în sânul „fenomenului românesc" din exil, faţă de care autorul însuşi pare a fi rămas în bună măsură exilat, indivizi pe care Valeriu Anania încearcă să îi demaşte în adevărata lor lumină: „Fost membru de organizaţie şi turnător odios..."; „Imbecilitatea manifestă"; „căpuşă socială", pp. 117-118).

Dealtfel textele cele mai importante ale secţiunii (şi poate ale întregului volum), din punctul de vedere al contribuţiei la stabilirea unui portret biografic al autorului, se relevă a fi două scrisori deschise, publicate ca atare de Valeriu Anania în paginile revistei „Credinţa" în 1968-1969, care exprimă foarte explicit statutul ingrat pe care autorul a trebuit să îl poarte în cei unsprezece ani ai adăstării în America. Tocmai culpa prezumată pe care unii confraţi exilaţi au aruncat-o asupra sa va fi determinat, în ultimă instanţă, chiar şi apariţia publicaţiilor „Noi" şi „Credinţa", prin care Valeriu Anania va fi căutat, mereu, să se explice, exprime, disculpe. Astfel, Ştefan Baciu, exilat în Honolulu, pare a-i fi refuzat lui Valeriu Anania colaborarea la „foaia Credinţa" suspectându-l de partizanat cu regimul dictatorial din ţară, dar îi oferă până la urmă reconcilierea printr-o scrisoare deschisă, determinată de atitudinea tranşantă a lui Valeriu Anania împotriva intervenţiei dictaturii sovietice în Cehoslovacia. Demn de reţinut că Ştefan Baciu este principial oponent al oricărei forme de dictatură, în vreme ce Valeriu Anania se relevă în primul rând oripilat de intruziunea factorului străin în politica internă a unei ţări suverane, deci naţionalismul. Ceea ce îi uneşte pe cei doi, opoziţia la „cazaciocul" impus de sovietici, poate avea determinări sensibil diferite, prin receptarea şi interpretarea nuanţată a semnificaţiei opresiunii străine.

Lipsit de echivocuri este însă textul *Cine-mi eşti tu, Ioane?*[1] (subintitulat - *Pagină de jurnal* - . *Scrisoare deschisă adresată lui Ion Cârjă*). Ion Cârja-Făgădaru, vechi prieten al lui Valeriu Anania, trăind alături studenţia clujeană[2], întemniţarea şi regăsirea în America este cel care îl denunţă ca

1 „Credinţa", mai 1969.

2 Paisprezece ani mai târziu, în 1983, aflăm acest portret al prietenului de odinioară, în

şi „agent” şi „apologet” al regimului comunist, printr-un articol scris în octombrie 1968 şi publicat în 11 mai 1969 în foaia „Boian News Service” din New York. Ceea ce provoacă deziluzia lui Valeriu Anania nu este atât denunțul aparținător unui „mentor al exilului”, ci ipocrizia unui prieten, care în aceeaşi lună octombrie 1968 a redactării denunțului îi trimite „apologetului” şi „agentului” comunist o scrisoare cât se poate de... amicală. Evident, nu putem decât constata fățărnicia deopotrivă a unui prieten cât şi a unui mentor intransigent al exilului. Dincolo de nedumerirea motivată a lui Valeriu Anania față de opiniile inconsecvente ale preopinentului, se reține ca simptomatic statutul deloc lămurit pe care autorul l-a dobândit în receptarea sa de către intelectualitatea românească aflată în exilul american: suspiciunea de a fi un „trimis” al dictaturii din țară, regim politic față de care nici Anania nu a făcut gesturi semnificative de distanțare, nerepudiindu-l explicit. Nu considerăm necesar să realizăm dosarul critic al relației autorului cu regimul comunist, în acest sens amintind că un demers relativ similar al lui Andrei Pleşu a rămas la rândul său suspendat fără a putea oferi o soluție definitivă sau, mai bine spus, exclusivă[1], înregistrându-se şi argumentații perfect valabile care evidențiază rezistența autorului la regim: „Întreaga operă a lui Valeriu Bartolomeu Anania se înscria de decenii în linia rezistenței culturale la teroarea istoriei reprezentată de comunism, linie susținută activ în cultura postbelică românească de un M. Eliade sau C. Noica.”[2]. Cert este că Valeriu Anania, care a declarat în repetate rânduri, asumându-şi pentru mai mare greutate statutul de sacerdot şi prelat ortodox, că nu a colaborat în nici un fel cu instrumentele de represiune ale regimului

contextul evocării unei efemere reviste, „Abecedar literar”, apărută sub auspiciile lui Victor Papilian la Cluj-Napoca în primăvara lui 1946: „... omul cel mai apropiat al lui Papilian, secretar al cenaclului şi, în fapt, inițiatorul şi redactorul minusculei foi literare. Bietul Cârja, veleitar încă de pe atunci, dar cu care izbutisem să mă împrietenesc (poate că datorită şi profesorului), emigrat, mai târziu, în America şi, la vremea când încă mă aflam şi eu pe acolo, m-a provocat abuziv la o polemică tăioasă, în care nu i-am crutat nici insuficiența talentului, nici versatilitatea caracterului; scriam aproape plângând, cu disperarea celui ce-şi pedepseşte propriul său copil ca pe un frate mai mic. Ne-am împăcat peste câțiva ani, în satul său de lângă Turda, unde se întorsese într-un sicriu de metal, cu heruvimi îngenunchiați la colțuri, să se odihnească în pământul strămoşilor săi.” (Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediția a II-a, pp. 135-136).

1 Andrei Pleşu, *Dedicația ca gen literar*, în „Plai cu boi”, iunie-iulie 2001, reprodus în Andrei Pleşu, *Obscenitatea publică*, Bucureşti. Humanitas, 2004, p. 89.

2 Arhid. conf. Ion I. Ică jr, *O teologie românească a icoanei*, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 86.

comunist, Securitatea, s-a descoperit imediat de la ieşirea din temniță expus, în exil, suspiciunilor, ceea ce a determinat paradoxul unei duble exilări şi a perpetuării însingurării. În acest sens volumul *De dincolo de ape* poate fi citit, în bună măsură, ca un tragic strigăt al eului vorbindu-şi sieşi, un *de profundis* al ființei îngemănate unei lumi care i se refuză.

Două articole, *Urma năzdrăvană*[1]şi *În căutarea umbrei*[2]sunt importante strict ca primă mărturie scrisă şi publicată asupra unor experiențe personale care s-au constituit în sursă de inspirație a două dintre poemele dramatice ale autorului, *Steaua zimbrului* (1971) şi respectiv *Meşterul Manole* (1968), Valeriu Anania revenind asupra acestor experiențe pe parcursul unor interviuri (*De vorbă cu Gheorghe Cunescu*[3]) şi articole (*Mitologia românească*[4]) ulterioare, incluse în volumul de publicistică-eseu *Din spumele mării* (1995).

Notă aparte, oarecum discordantă, fac articolele ce depăşesc „perioada exilului american”. *Voluptatea lecturii*[5] e mai apropiat, ca tonalitate, dar şi în privința conținutului, de discursul intim şi reflexiv al *Rotondei plopilor aprinşi*. Întâlnim aici un Valeriu Anania retras la Văratec, redescoperindu-l pe Sadoveanu, cu încântare, strict sub aspectul ritmului povestirii şi al limbajului artistic, inegalabile şi referențiale, în opinia autorului: „Lumea lui Sadoveanu se mişcă domol, are timp, graba e numai închipuită; scriitorul a filmat-o în ritmul ei obişnuit, dar ție, cititor, ți-o dă cu încetinitorul, cu acea încetineală savantă care face din săritura unui cal, banală, un zbor al imponderabilului, menit să te uimească şi să te încânte.” (p. 132); „Stâlcirea limbii de dragul limbajului nu e altceva decât neputință şi escamotare.” (p. 133). Valeriu Anania este frapat, conştient sau nu, tocmai de acele aspecte ale scriiturii care îl apropie de prozatorul evocat, darul de „povestaş” şi perseverența în utilizarea limbii „vechilor izvoade”, de regăsit în proza amândurora. Este o confinitate intimă, de discurs literar, între prozatorul de odinioară şi cel din prezent. *De ce scriu? În ce cred?*[6] oferă câteva mărturisiri de credință. Valeriu Anania crede în existența forțelor latente în om, înțelese ca vocație. Pe de altă parte: „N-am avut niciodată sentimentul că am să mor dacă nu voi scrie

1 „Noi”, nr. 9 (februarie 1971).

2 „Noi”, nr. 9 (februarie 1971).

3 „Vatra”, Târgu Mureş, 18/1972.

4 „Revista de istorie şi teorie literară”, 1-2/1987. Răspuns la ancheta publicației.

5 „Luceafărul”, an XXIII, nr. 44, 1 noiembrie 1980.

6 „Revista de istorie şi teorie literară”, nr. 4/1986 (Răspuns la ancheta publicației).

cutare pagină sau cutare operă. Aş crede însă că fără ele viaţa mea ar fi mai tristă; foarte tristă, vecină cu neîmplinirea." (p. 135), ceea ce semnifică, vag disimulat, maximul de credit şi de semnificaţie care pot fi acordate vocaţiei creatoare ca axiologic configuratoare a ontologiei personale[1]. Autorul mărturiseşte că a făcut un pact de neagresiune cu gloria, dar a descoperit că „... principalul mobil al scrisului meu e sentimentul datoriei." (p. 136), datorie faţă de „talantul ce nu se cere îngropat", faţă de neamul şi limba sa şi îndeosebi faţă de cititorul virtual. Scrisul, pe care uneori Anania l-a resimţit nu doar ca pe o vocaţie şi ca pe o datorie, ci şi ca pe o inefabilă culpă, „... face parte din fiinţa şi destinul meu." (p. 137). Valeriu Anania nu s-a putut trăi pe sine decât în măsura în care s-a mărturisit prin scris.

Ultima parte a volumului, *Meditaţii pe urme hristice*, cuprinde patru texte publicate în „Credinţa" între anii 1966-1973. *Paştile cele de taină*[2], pornind de la o experienţă personală ce va fi adeseori evocată de autor[3], serveşte ca modalitate de a exprima deopotrivă credinţa teologului şi o dogmă fundamentală a creştinismului, adeseori trecută cu vederea de credincioşii aflaţi la ritualul împărtăşirii pascale: „Topim în gură dumnezeire sau simbol? Ne împărtăşim cu viaţa, sau cu o frântură de tradiţie?" (p. 138). Răspunsul întrebării este uşor de ghicit şi, observând inconsecvenţa credinţei chiar în rândul unor confraţi preoţi, Valeriu Anania militează pentru împărtăşirea din gustul Potirului fără a se lua măsuri igienice preventive, în virtutea inutilităţii şi blasfemiei lor, Hristosul euharistic neputând fi contaminat de bacili. Problema, spinoasă în sine, expusă astfel de autor, probează aderenţa sa nesmintită la credinţa şi încredinţarea absolută. *Tradiţia*[4], text care evocă o altă experienţă personală foarte sensibilă autorului, ce va fi reamintită şi în alte ocazii, prilejuieşte constatarea unei definiţii ce va fi reluată aproape nemodificată peste douăzeci şi unu de ani în *Cerurile Oltului*: „Tradiţia? Pânză de apă subterană care leagă şi-nrudeşte fântânile lumii. Astupă-i puţurile, va răbufni în izvoare." (p. 140) vs. „Tradiţia e depozitara geniului etnic creator. Ea e asemenea stratului freatic, pânza vie a apei subterane, a cărei nevăzută

1 Dealtfel citatul respectiv a şi fost preferat, în anul 2001, ca motto al părţii a treia, *Scriitorul*, a monumentalului *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani,* ediţia citată, p.151.

2 „Credinţa", 4/1973.

3 Vezi şi Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*, ediţia a II-a, pp. 26-27.

4 „Credinţa", 3/1967.

linişte hrăneşte izvoarele şi fântânile de deasupra."[1]. Nu de puţine ori Valeriu Anania reia idei sub forma expresiei cvasiidentice la intervale mari de timp, ceea ce probează nu incapacitatea originalităţii expresiei artistice (prezumţie absurdă în cazul unui împătimit de cuvinte), ci statornicia, consecvenţa unei scriituri care nu suferă modificări esenţiale în pofida unei extensii diacronice extrem de generoase. Reperele esteticii lui Valeriu Anania sunt imuabile chiar şi sub aspectul formei, nu doar al fondului. *Acatistul Sfântului Nou Mucenic Ioan Valahul*[2] este prima publicare, fragmentară, a unui corpus de poeme literare „... după modelul clasic al imnelor acatiste" (p. 143), care vor alcătui, peste zece ani, ciclul *Iluminatul* al volumului *File de acatist* (1976). Remarcăm astfel aceeaşi îndelungă adăstare a textelor literare ale autorului înainte de a fi editate, determinată, în acest caz, de exercitarea unor evidente stilizări ale expresiei poetice, conţinutul ideatic fiind acelaşi în ambele versiuni (ex: *Icosul 2*: „Împodobit cu darul mândreţii după trup, / Oglindă ţi-ai făcut-o lăuntrice-i mândreţi. / Ajută-mă ca şi eu de moarte să mă rup / Nuntindu-mă cu raiul în care te desfeţi:", p. 144, vs. *Treapta a doua*: „Împodobit cu darul mândreţii după chip / Oglinditor l-apropii lăuntricei mândreţi. / Aş vrea din el o rază, doar una să'nfirip / Nuntind-o cu lumina în care te desfeţi:"[3]).

De dincolo de ape, cu siguranţă cel mai compozit volum apărut sub semnătura scriitorului Valeriu Anania, fără însă a fi fost gândit astfel ca intenţionalitate. Nu ne rămâne decât să îl constatăm ca atare, tentativa de a afla un numitor comun fiind sortită eşecului, un demers caduc. Vaga încercare a editorului Ioan-Nicu Turcan de a grupa articolele pe conţinuturi tematice nu a fost întotdeauna un demers fericit conceput, uneori inducând şi mai multă confuzie în ceea ce ar fi putut fi publicat mult mai propriu ca simplă recuperare, strict cronologică, a activităţii „gazetăreşti" a lui Valeriu Anania aflat „dincolo de ape". Îngrijitorul ediţiei stabileşte în postfaţă[4] unele repere integratoare ale articolelor, valabile şi viabile, dar nu aplicabile întregului conţinut. Astfel suntem de acord cu teoria dorului ca abolire a distanţei, cultivarea acestui sentiment prin scris de către autor conducând paradoxal

1 Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*, ediţia a II-a, p. 54.

2 „Credinţa", iunie 1966 şi octombrie 1966.

3 Valeriu Anania, *Poeme alese*. Cu o prefaţă de Liviu Petrescu, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1998, p. 29.

4 Ioan-Nicu Turcan, *Postfaţă. Dialectica românească a dorului*, în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, ediţia citată, pp. 155-158.

către atenuarea durerii însingurării în limitele suportabilității. Am relevat trăsătura numind-o, mai adecvat teoriei estetice, ca terapeutică prin artă. Cu referire la acelaşi aspect Mircea Petean se exprimă extrem de concis şi de precis: „Departele spațial este convertit în trăire interioară şi în categorie stilistică.”[1].

În ceea ce priveşte perspectiva hristică ce ar uni articolele volumului, ne exprimăm unele rezerve. Nu de puține ori subiectul sau modul de tratare a acestuia nu priveşte explicit sau implicit paradigma creştină, iar acolo unde glasul sacerdotului se face simțit, calitatea aprecierilor estetice devine limitativă şi partizană, trădând cel mult adeziunea funciară a autorului la credință, ceea ce nu conferă nemijlocit şi un plus de calitate discursului literar, scriiturii. În ultimă instanță ne vedem nevoiți a reveni, alături de Ioan-Nicu Turcan, la proza propriu-zisă a lui Valeriu Anania, acolo unde întregul complex de sentimente exprimat destul de brut în articolele volumului urma a dobândi o infinit superioară formulă estetică. Involuntar, una dintre ideile obsesive ale volumului *De dincolo de ape* se regăseşte afirmată de către un personaj al *Străinilor din Kipukua*: „Nu există decât o singură reintegrare, în pământul patriei care te-a dat lumii.”[2]. Este crezul fundamental al vocii monologului interior „de dincolo de ape”.

1 Mircea Petean, *op. cit., loc. cit.*

2 Valeriu Anania, *Străinii din Kipukua*. Editura Cartea Românească, 1979, p. 131.

VI. Traducerea Sfintei Scripturi

„Nu ştiu cât de «principală» este această înfăptuire, dar un lucru îl ştiu sigur şi îl mărturisesc: de când am început să lucrez asupra Sfintelor Scripturi, «opera» mea literară a încetat să mă mai intereseze. Tot ce am scris şi tot ceea ce mai plănuisem să scriu mi se pare lipsit de importanță. Mă uit îndărăt, la truda literară a celor 60 de ani, la toate iluziile şi vanitățile care i-au fost, în acelaşi timp, şi tot atâtea stimulente, şi-mi spun că poate tocmai de aceea mi-a hărăzit Dumnezeu aceste decenii, ca să mă exersez în limba literară a tuturor genurilor biblice, de la eseu până la poezie.”[1]

„Iar Duhul i-a zis lui Filip: «Apropie-te şi te alipeşte de careta aceasta». Şi Filip a alergat şi l-a auzit citindu-l pe profetul Isaia şi i-a zis: «Înțelegi tu oare ce citeşti?» Iar el a zis: «Cum aş putea-o, dacă nu mă va călăuzi cineva?»” (Faptele Apostolilor, 8, 29-31)[2]

1 *Sfânta Scriptură în limba română*, interviu cu Arhiepiscopul Bartolomeu, consemnat de Costion Nicolescu, în „Alfa şi Omega”, supliment – „Cotidianul”, 21 ianuarie 1994, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de: Arhid. Ştefan Iloaie, consilier cultural, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2001, p. 100.

2 *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediție jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefața Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001, p. 1594.

Creația literară a lui Valeriu Anania, laborioasă și elaborată cu perseverență vreme de peste jumătate de secol, se relevă a fi „doar" un preambul - chiar dacă suntem departe de a-l considera ca „insignifiant" - al capodoperei, traducerea *Bibliei*, indubitabilă împlinire a destinului său cultural. Travaliul asupra cuvântului artistic își află apoteoza în efortul suprem de relevare a autenticei expresii pe care cuvântul o oferă Logosului, prin aceasta creatorul uman împărtășindu-se din spiritul divin. Rostirea de sine a autorului, prin cuvântul artistic, este elevată și metamorfozată în rostirea de Dumnezeu, prin cuvântul sfânt, dobândindu-se astfel o intrinsecă apoteozare a propriului eu: „Dacă întru început era Cuvântul, trebuie să bănuim că Acesta-i grăia la'nceput făpturii la modul inefabil, paradisiac, și că numai după căderea omului a avut nevoie Cuvântul de cuvinte, așa cum S'a rostit prin *Scripturi*. Cu mult înainte de Întruparea Cuvântului în om s'a petrecut întruparea Cuvântului în cuvinte, acceptând să se smerească în condiția făpturii: din Theo-logie s'a făcut filo-logie;"[1]. Dacă teologul Bartolomeu fusese o prezență discretă, dar statornică, dublându-l și completându-l pe scriitorul Anania, acum pana artistului se ostenește, suprem, a lămuri gândul intim al dreptcredinciosului rostitor: „Cei doi au înțeles încă de la început că o asemenea treabă nu se poate face decât în smerenie și continuă rugăciune spre ajutorul Duhului Sfânt. Orgoliile, de orice natură, sunt excluse, ele n'au făcut niciodată decât să dăuneze. Poate că acesta este unul din motivele pentru care m'am resemnat să lucrez singur, dar cu conștiința că, totuși, suntem doi. Literatul se implică nu cu ifose de creator, ci în măsura în care crede că posedă o bogată experiență a limbii române; la rândul său, teologul a optat pentru o versiune «literală» (nu literară) a *Bibliei*, adică una pe care să se poată face exegeză (ceea ce înseamnă un foarte riguros control al termenilor), cerându-i scriitorului să-i confere textului transparența icoanei bizantine. Dacă icoana se deosebește de tablou, e datorită faptului că prin chipuri transpare Chipul."[2]. Parcurgând, deconcertați, paginile tălmăcite ale *Sfintei Scripturi*, aflăm chintesența, singulară, a îngemănării formei artistice și a fondului teologic, într-o categorie căreia estetica îi oferă o unică denumire: sublimul.

„Aici e vorba nu numai de rigoarea filologică; aceasta nu face altceva decât să deschidă perspectiva teologică și, prin ea, pe cea duhovnicească..."[3].

1 *Sfânta Scriptură în limba română*, interviu cu Arhiepiscopul Bartolomeu, în *op. cit.*, p. 97.
2 *Ibidem*, p. 97.
3 *Ibidem*, p. 91.

Întrucât „teologia s-a făcut filologie”, accederea la sensul absolut al textului sfânt presupune în mod fatal surmontarea unui nivel primar, însă esențial, funciar și necesar, anume treapta de inițiere filologică, singura prin care „autenticitatea” teologică poate fi revelată în cazul unui demers de „revizuire” a acurateței expresiei scripturistice. Involuntar, glasul cel mai pregnant - sau cel mai perceptibil - este al filologului Valeriu Anania, erudit desăvârșit, bun cunoscător nu doar al limbilor pe baza cărora revizuiește textul sfânt, ci și al subtilităților limbii române, capabilă să releve sensul originar al învățăturii: „Sunt peste șaizeci de ani de când exersez limba română în câteva genuri literare, dar niciodată nu i-am simțit virtuțile ca în acest îndelungat și migălos exercițiu pe textele biblice. E absolut extraordinară. (...) ... aș sublinia că literatul care-și scrie opera o face cu scopuri literare și e interesat în primul rând de adevărurile și frumusețile artistice ale limbii, pe când traducătorul sau revizuitorul biblic e obligat să cumpănească bine și consecințele acelui cuvânt menit să devină act de credință. E o mare răspundere...”[1]. Bartolomeu Valeriu Anania insistă, auctorial teologic, asupra faptului că s-a cenzurat de la a literaturiza iresponsabil textul religios referențial al creștinismului, dar argumentele sale se înscriu, familiar lui, în logica paradoxului: „Iată de ce cred că, în ultimă instanță, prin filologia textului biblic trebuie să transpară teologia lui; filologia să-i fie restituită teologiei. Este și rațiunea pentru care sunt convins că rostirea biblică, fie ea și concentrată, deseori absconsă și eliptică, e bună așa cum e, că nu are nevoie de parafrazări și cu atât mai puțin de literaturizare. La urma urmei, *Biblia* e o operă de autor; dacă, de exemplu, nu ai suficientă deschidere spre poezia ermetică, cum să-l parafrazezi pe Ion Barbu, fără să-l desființezi pe Ion Barbu? Cum îți poți permite ca din Barbu să faci Minulescu?...”[2]. Dacă în notele de subsol ale expresiei actualizate a textului sfânt autorul va trăda rigoarea filologică, în *Introducerile* la fiecare dintre cărțile componente ale acestuia interpretul va realiza, adeseori, trimiteri similare înspre paralelisme literare, desigur, întru o mai adecvată relevare a adevărului teologic pe care textul îl conține... O „operă de autor” se recomandă, finalmente, a fi diortorisirea lui Bartolomeu Valeriu Anania asupra Bibliei. Vocea auctorială este mai mereu prezentă, iar aceasta nu aparține strict teologului Bartolomeu, ci și artistului Anania, conform unei subtile teologumene: „Cel ce traduce *Biblia* trebuie să-și asume libertatea lui Dumnezeu care a insuflat-o.”[3].

1 *Ibidem*, p. 95.
2 *Ibidem*, p. 97.
3 *Ibidem*, p. 96.

Tălmăcirea *Sfintei Scripturi* nu ține de capriciul literatului erudit, ci de necesitatea resimțită de către teologul și filologul responsabil în fața posterității. Împrejurarea impune o scurtă rezumare a istoriei redactării și a traducerii textului sfânt, în contextul amplu al culturii și civilizației. *Vechiul Testament*, cel care, prin raportare la *Noul Testament*, suscită infinit superioare dificultăți și controverse, a fost redactat în limba ebraică, pe care evreii au pierdut-o ca idiom matern în favoarea celui aramaic, la rândul său surclasat de către elenă ca limbă cultă, odată cu epoca elenistică instituită de Alexandru cel Mare. Ca un efect al noii realități lingvistice și culturale, în a doua jumătate a secolului III î. H., Ptolemeu al II-lea Filadeful a patronat și a finanțat traducerea Bibliei în limba greacă, realizare de excepție, ce a fost îndeplinită în Alexandria de către 72 de învățați evrei. Noua variantă a fost numită *Septuaginta*, iar versiunea greacă avea să se bucure de o autoritate necontestată, pe baza acestui *textus receptus* configurându-se creștinismul primelor secole în Asia Mică, zona Mediteranei, Europa răsăriteană, ceea ce avea să devină Ortodoxie. Occidentul avea să folosească versiunea în limba latină, *Vulgata*, datând din secolul IV, cu șase sute de ani ulterioară *Septuagintei*, versiunea latină fiind controversată și imperfectă, stabilită ca *textus receptus* al catolicismului de abia în anul 1592. Versiunea ebraică, inteligibilă strict inițiaților în alfabetul ebraic (lipsit de vocale), avea să fie „actualizată” în secolele VIII-X și cunoscută sub denumirea de *Textul Masoretic*, ulterior stabilit ca *textus receptus* de către protestanți. Traducerile în limba română ale *Vechiul Testament* (și implicit ale Bibliei) au fost realizate, desigur, după *Septuaginta*, *textus receptus* pentru întreaga Ortodoxie: *Biblia lui Șerban*, București, 1688; *Biblia de la Buzău*, 1854-1856; *Biblia lui Șaguna*, Sibiu, 1856; paradoxal - sau nu - , tot după *Septuaginta* a fost tradusă și *Biblia lui Bob*, Blaj, 1795, pentru uzul greco-catolicilor. Ultima ediție a tradiționalei filiații o reprezintă singura „ediție a Sfântului Sinod”, cea din 1914, preferată inclusiv de Dumitru Stăniloae. În 1936, însă, în mod destul de straniu, apare traducerea după *Textul Masoretic*, sub semnătura lui Gala Galaction, Vasile Radu și Nicodim Munteanu, versiune care s-a permanentizat ca singura uzitată de Biserica Ortodoxă Română vreme de opt decenii. În aceste circumstanțe, Bartolomeu Valeriu Anania traduce *Sfânta Scriptură* ca un gest semnificativ de „revenire la origini”, la tradiție, revitalizând, într-o limbă vie, actuală, și, uneori, cu ajutorul expresiei literare, rigoarea științifică a prototipului, a primordialului, a monadei: *Septuaginta*. Programatic și principial, diortorisitorul avea conștiința de a profesa nu doar

un gest de actualizare științifică a textului sfânt, ci și unul de echitate față de o tradiție specifică, dar „pierdută": „În ce privește *Vechiul Testament* așadar nu e vorba numai de o revizuire, ci și de o restaurare. Prevăd reacții puternice, dar convingerea mea, în acord cu filonul de aur al tradiției biblice ortodoxă, e fermă."[1]. În ultimă instanță, gestul cultural suprem al lui Bartolomeu Valeriu Anania nu face decât să exprime adeziunea funciară a autorului la valorile tradiționale, considerate ca imuabile și perene. Fondul originar absolut relevat și revelat în forme „prenoitoare", un subtil paradox.

Se cuvine să insistăm asupra statutului pe care „diortositorul" Bartolomeu Valeriu Anania și-l asumă prin revizuirea și restaurarea *Septuagintei*. Pr. Prof. Dr. Vasile Mihoc relevă, în acest sens, un frapant paralelism cu înfăptuirea instauratoare a Fericitului Ieronim, părintele versiunii latine, *Vulgata*. Vasile Mihoc arată că Ieronim, într-o scrisoare adresată papei Damasus în anul 383, își definea munca intelectuală drept „trudă a iubirii", *labor omnis*, așadar mărturisire de credință. Dar, concomitent, era conștient că truda sa va fi fost „periculoasă și prezumțioasă", căci „... criticând textele existente – și, am adăuga noi, chiar indirect, prin însăși propunerea unuia nou – va trebui să se obișnuiască el însuși a suporta criticile altora. Totodată, oricine va lua în mâini traducerea sa și va constata că diferă de textul cu care fusese obișnuit, va izbucni în acuze la adresa traducătorului."[2]. Pe deplin conștient de virtuala împărtășire a unui statut similar, nu lipsit de ingratitudine, Bartolmeu Valeriu Anania va insista, mereu, asupra naturii profund științifice a demersului său, în sensul că a amintit, în repetate rânduri, faptul de a fi consultat nu mai puțin de cincisprezece ediții pentru *Noul Testament* și treisprezece pentru *Vechiul Testament*, românești și străine: „Evoluția acestor ediții, pe de o parte, și evoluția fiecărei limbi naționale, pe de altă parte, sunt principalele rațiuni pentru care Biblia se cere tradusă – sau cel puțin revizuită – periodic; spre folosul și desfătarea cititorilor ei."[3]. O asemenea amploare a metodei comparative impune însă constatarea că, asemenea Fericitului Ieronim, Bartolomeu nu mai realizează o simplă revizuire a textului sfânt, ci o reală traducere, argument în plus de a considera diortorisirea Bibliei drept „operă de autor".

1 *Ibidem*, p. 93.

2 Pr. Prof. Dr. Vasile Mihoc, *Labor omnis. Sfânta Scriptură în versiunea Bartolomeu Valeriu Anania*, apud *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, p. 103.

3 Bartolomeu Valeriu Anania, *Cuvânt lămuritor asupra Sfintei Scripturi*, în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediția citată, p. 12.

Tălmăcirea *Sfintei Scripturi* presupune, în bună măsură, cronica unui eveniment anunțat, în sensul că preocupările arhimandritului Bartolomeu în această direcție puteau fi intuite, din exterior, prin desele sale referiri, în comunicări științifice sau studii de specialitate, la pasaje obscure ale textului biblic sau la sugestia unei viitoare revizuiri. După cum este ușor de presupus că cei apropiați vor fi cunoscut din timp aplecarea eruditului, retras la Văratec, înspre atenta cercetare a *Noului Testament*, care cunoaște lumina tiparului în anul 1993[1]. Numirea ca ierarh al Arhiepiscopiei Clujului, la începutul aceluiași an, va fi constituit un moment important al biografiei personale, dar a și implicat o atenuare a ritmului de lucru asupra secțiunii mult mai complexe a Bibliei, *Vechiul Testament*. De-a lungul anilor vor fi editate, autonom, părți ale acestei munci de laborator, ediții succesive ale cărților ce alcătuiesc întregul: *Cartea lui Iov* (1996), *Pentateuhul sau cele cinci cărți ale lui Moise* (1997), *Psaltirea profetului și regelui David* (1998), *Cântarea Cântărilor* (1998), *Cartea profetului Isaia* (1999), *Cartea profetului Ieremia* (1999), *Cartea profetului Iezechiel* (2000), *Cartea profetului Daniel și cărțile celor doisprezece profeți mici* (2000). Un indispensabil instrument de exegeză a volumului, care exprimă într-o indubitabilă manieră „dimensiunea literară" diortorisitorului biblic îl constituie, de asemenea, un volum anticipativ semnat de Bartolomeu Valeriu Anania, *Poezia Vechiului Testament: Cartea lui Iov, Psaltirea, Proverbele lui Solomon, Ecclesiatul, Cântarea Cântărilor, Plângerile lui Ieremia* (2000)[2]. Anul 2001 avea să aducă izbânda prin *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediție jubiliară a Sfântului Sinod.

Cuvântul lămuritor asupra Sfintei Scripturi, o veritabilă prefață a volumului, oferă numeroase indicii asupra viziunii complexe în care Bartolomeu Valeriu Anania integrează natura textului tradus. Totodată instituie și premise irefutabile prin prisma cărora vom insista doar asupra *unora* dintre valențele auctoriale pe care tălmăcitorul le exprimă în capodopera sa culturală.

Traducătorul se adresează virtualului cititor al „operei" în termeni similari în care cronicarul comunica posterității conștiința asupra responsabilității

1 *Noul Testament*. Versiune revăzută, redactată și comentată de..., București. Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (IBMBOR), 1993.

2 *Poezia Vechiului Testament: Cartea lui Iov, Psaltirea, Proverbele lui Solomon, Ecclesiastul, Cântarea Cântărilor, Plângerile lui Ieremia*, tipărită cu binecuvântarea și prefața Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, versiune revizuită după Septuaginta, redactată și comentată de Bartolomeu Valeriu Anania, sprijinit pe numeroase alte osteneli. Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2000, Colecția „Biblia comentată".

propriului act de cultură, instaurator şi revelatoriu prin valenţele multiple ale cuvântului scris. Sintagma „iubite cetitoriule" constituie o prezenţă constantă, discretă, dar funciară, a tonalităţii şi a stilului: „Prin urmare, cititorule, dacă vei deschide Cartea din simplă curiozitate sau deprindere, spre a-ţi împlini nevoia de *a şti*, şi dacă a-i străbătut-o ca pe un simplu act de cultură, fii sigur că n-o vei uita." (p. 7). Se recuperează astfel o vârstă a scrisului în limba română, etapa primordială, matricială, a devenirii literaturii române. Opera de actualizare ştiinţifică profesată de traducător presupune o întoarcere restauratoare la începuturile instauratoare ale scrisului în limba română, acea exprimare genuină, originară, vetustă (semnificaţiei primare a termenului îi lipseşte conotaţia depreciativă) şi perenă. Exprimarea în cuvinte aşternute pe hârtie înseamnă, pentru Valeriu Anania, un act de sublimare a vorbirii întru relevarea esenţelor imuabile ale limbii, reconfigurarea graiului monadic. Iar din această monadă a limbajului face parte şi asimilarea *Cărţii* ca operă literară, cerc de lectură circumscris dimensiunii exterioare, lui *a şti*, căruia i se presupun, întru întregirea paradigmei, revelarea mai absconselor *a înţelege* (alegoricul) şi *a cunoaşte* (euharistia). Însă primul pas, cel mai accesibil „iubitului cetitoriu", dar şi necesar întru dobândirea accesului la următoarele, rămâne atât de fascinantul, totuşi, *a şti*, în cadrul căruia receptorul poate dobândi emoţia estetică: „Dacă a-i citit-o numai ca pe o operă literară, iată că ai gustat într-însa belşug de genuri şi specii, poezie lirică şi epică, istoriografie, legislaţie, imnuri sacre şi sapienţiale, pagini profetice şi apocaliptice, proze scurte şi nuclee de roman, scenarii dramatice şi eseuri filosofice, sentinţe aforistice şi incantaţii prozodice." (p. 7). Asupra acestui ultim aspect vom insista suplimentar.

În *Introducerile* la fiecare dintre cărţile *Sfintei Scripturi* traducătorul se recomandă ca filolog de certă vocaţie. Însă, pentru a explica cititorului înţelegerea exactă a modalităţii de stabilire a paternităţii în funcţie de stilul părţilor întregului, adeseori analogiile şi paralelismele la care vocea auctorială recurge aparţin... literaturii universale. Procedeul de a evoca opere literare laice ca explicitare a dificultăţilor de receptare a unui text religios nu poate să aparţină decât unui scriitor ce trudeşte alături de teolog. În plus, tălmăcitorul pare a fi conştient de faptul că „iubitul cititor" este mai familiarizat cu literatura propriu-zisă, care se instituie în instrument intermediar de comunicare cu textul religios. Nu de puţine ori cititorul virtual al operei revizuite de Bartolomeu Valeriu Anania se relevă a fi, în primul rând, lector avizat al capodoperelor literare, şi, ulterior, pe o treaptă de iniţiere succesivă, dreptcredincios. Atitudinea, suprinzătoare ca aparţinând unui ierarh, corespunde însă realităţii contemporane şi este un optim faptul că scriitorul i-a stat „alături", pentru a-i oferi astfel de sugestii de culise asupra modului în care trebuie abordată, azi, lectura unui text polifonic. Bunăoară, referindu-se la delicata polemică a paternităţii *Pentateuhului sau a celor cinci cărţi ale lui Moise*, doar primele patru părând a fi fost concepute de Moise, Bartolomeu Valeriu Anania prezintă sugestiv modalitatea de a percepe şi a accepta neconcordanţa ca firească: „Faptul că Deuteronomul are o limbă şi un stil oarecum diferit de Facere poate fi uşor explicat prin aceea că el a fost scris cu cel puţin trei decenii mai târziu, răstimp în care autorul îşi poate schimba maniera de a scrie; Eminescu din *Sara pe deal* este altul decât cel din *Ce-ţi doresc eu ţie*, Ion Barbu din *După melci* nu mai poate fi recunoscut în *Timbru*, Goethe din *Faust II* e departe de cel din *Faust I*, iar exemplele pot continua." (p. 20). Şi, în fapt, continuă, pe tot parcursul „prefaţării" cărţilor biblice. Pentru a argumenta de ce nu au dreptate exegeţii biblici care susţin considerarea *Cărţii lui Iosua* ca şi corp comun cu *Deuteronomul*, ca o prelungire naturală a acestuia, astfel instituindu-se logica şi denumirea de *Hexateuh*, Bartolomeu Valeriu Anania face apel la... începuturile absolute ale literaturii europene antice: „Literar vorbind, dacă Moise este autorul a patru din cele cinci cărţi ale Pentateuhului, opera sa nu putea să se încheie decât cu tainica apoteoză a sfârşitului său. Faptul în sine că această carte, a lui Iosua, este o prelungire, în plan istoric, a Deuteronomului, nu susţine teza integrării ei în Pentateuh, după cum Odiseea, de pildă, deşi e continuarea Iliadei, rămâne totuşi o scriere distinctă (deşi ambele sunt opera aceluiaşi autor)." (p. 244). Ne asumăm presupunerea că literatul nu se va fi referit aleatoriu tocmai la textele primordiale ale literaturii europene încercând să lămurească un diferend asupra textului care deschide, instaurator şi anticipativ, viziunea creştină. Este vorba, în ambele cazuri, de începuturi absolute, repere axiale ale unei întregi ulterioare mentalităţi culturale, definitorii pentru imaginarul şi ontologia prezentului. Literatul îndelung exprimat a aflat, subliminal sau programat, paralelismul perfect relevant pentru explicitarea reciprocă a două revelaţii complementare ale spiritului uman.

Traducătorul chiar concepe întreaga *Sfântă Scriptură* ca operă de artă, la interferenţa literaturii cu muzica clasică (o viziune similară asupra propriului roman, *Muntele vrăjit*, fusese exprimată de către Thomas Mann, care îndemna cititorul să urmărească dezvoltarea construcţiei romanului ca pe o succesiune de părţi specifice unei simfonii). Deconcertant, aflăm

ca ultim pasaj al *Introducerii la Pentateuh* următorul îndemn: „Genul liric cultivă uvertura nu numai ca deschidere pregătitoare, ci şi ca pe o sinteză a tuturor motivelor muzicale ce se vor desfăşura şi se vor împleti, amplificate, în întreaga operă. Din unghiul acestei comparații, Pentateuhul e uvertura operei mântuitoare a lui Dumnezeu." (p. 20). În estetică a fost exprimată, de către Sfinții Părinți, concepția conform căreia Dumnezeu este artistul suprem care a conceput lumea ca pe propria sa creație artistică: „Păşim pe pământ ca şi cum am vizita un atelier în care divinul sculptor îşi înfăţişează operele minunate. Domnul, marele făcător de minuni şi artist, ne-a chemat să ne arate propriile-I opere."[1]. Se prea poate ca în atelierul celest de creație să se fi implicat şi simțul muzical divin, compozitorul fiind, la rândul său, artist. Cert este că Valeriu Anania cultivase, anterior activității de revizuire a expresiei *Scripturii*, dramaturgia şi Conservatorul. Pe de altă parte, chiar şi demersul estetic şi de teorie literară pe care Bartolomeu îl aplică textului sfânt nu face decât să se sincronizeze cu cercetarea ştiințifică modernă, ce reclamă ca traducerea unui pasaj biblic să fie realizată în cât mai în deplină concordanță cu genul literar originar în care acesta a fost creat, doar astfel Cuvântul putând fi exhaustiv şi autentic revelat receptorului dreptcredincios. Din acest punct de vedere reticența teologică, confruntată cu o eventuală traducere „poetică", devine caducă, atâta vreme cât traducătorul nu se abate, prin fiorul şi filonul poetic, de la semnificația teologică.

Bartolomeu Valeriu Anania nu ezită a accentua latura strict literară a unora dintre cărțile biblice, trecând în mod vădit pe plan secund conținutul teologic, acolo unde acesta ține mai degrabă de o construcție cu finalitate didactic-moralizatoare. Aşa se întâmplă cu opiniile exprimate asupra *Cărții Rut*, considerată exemplu predilect de împlinire estetică: „Important e faptul că ea se dovedeşte, fără îndoială, opera unui scriitor de primă mână, maestru al măreției prin simplitate şi al sublimului prin sugestie. Istorisirea, în patru tablouri, se desfăşoară lin şi elegant, fără încărcături inutile sau ocolişuri derutante, pe o traiectorie construită cu mâna unui artist. Cartea Rut e una din capodoperele literaturii biblice." (p. 301). Autorii cărților biblice vor fi fost, dacă nu înainte de toate, cel puțin în mod fatalmente necesar, scriitori de geniu, altfel mesajul comunicat de ei s-ar fi limitat la a constitui texte destinate unei subțiri clase erudite şi inițiate. Ecoul trezit în rândul conştiinței receptoare ar fi fost o iluzorie fata morgana, dacă autorul

1 Vasile cel Mare, *Omilia despre Creație*, apud Constantin Cubleşan, *Curs introductiv de estetică generală*, Alba Iulia. Editura Aeternitas, 2002, p. 77, Seria „Didactica".

nu ar fi apelat şi la simțul estetic al cititorului virtual, dincolo de prezumția intrinsecă a credinței acestuia. Este ceea ce Bartolomeu Valeriu Anania nu uită, mereu, a reaminti, până la a identifica texte în care autorul pare a se fi lăsat „furat" în principal de delectarea expunerii literare. Darul de „povestaş" al scriitorul biblic devine evident în cazul *Cărții lui Rut*, unde Valeriu Anania insistă, în prima notă de subsol, nu asupra vreunui amănunt filologic sau teologic, ci asupra unor elemente de naratologie şi teorie literară: „E de observat arta naratorului de a-şi pregăti cititorul printr'o introducere pe cât de succintă (de numai cinci versete) pe atât de cuprinzătoare (timp, loc, personaje, circumstanțe, acestea din urmă fiind două dezastre: o secetă şi o moarte întreită)." (p. 302). Prim reper naratologic al prozei contemporane relevat a fi una dintre cărțile Vechiului Testament.

Însă accente similare pot fi relevate şi în cazul analizei altor cărți biblice, Bartolomeu Valeriu Anania fiind mereu înclinat înspre a atenționa receptorul operei asupra caracterului literar pe care aceasta îl presupune. Uneori traducătorul realizează un transparent demers de transpunere empatică în postura creatorului versetelor, din dorința de a evidenția frânturi din „atelierul de creație" al textului în discuție: „Scriindu-şi opera, autorul urmăreşte un scop care poate fi decelat printr-o analiză sumară a textului... (...) ... cronicarul îşi parcurge documentele cu ochiul critic al celui care evaluează, discerne, copiază, omite, adaugă, modifică, îngroaşă reliefuri sau simplifică traiectorii. / O constantă a demersului său este aceea de a evalua moralitatea fiecărui personaj sau pe a întregului popor într'o anumită perioadă şi de a-i conferi evenimentului istoric o explicație teologică..." (p. 449). Surprinderea traseului de la realitate (istoria propriu-zisă) la literar (diegeza, istoria interioară a textului) şi apoi la teologic (convertirea instanțelor anterioare în erudite alegorii) depăşeşte cu mult „simplista" viziune pur teologică asupra textului sfânt, ca fiind inspirat şi revelat de pronia divină direct scriitorului dreptcredincios. Neeludând accepțiunea curentă, tradițională, cutumiar-canonică, Valeriu Anania inițiază însă un salutar demers de *explicare* a modalității intime de constituire a textului, acordând credit tuturor avatarurilor unor etape intermediare. Se întrevede aici, o dată în plus, experiența îndelungată a scriitorului care, vreme de peste jumătate de secol, a trăit el însuşi un proces similar, disimulând şi exprimând autobiografia în texte literare integrate unei finalități epifanic-teologice (dacă ar fi să ne referim doar la subtila apocalipsă ce o constituie unicul său roman). *Introducere la Cartea Esterei* precizează faptul că există două versiuni ale aceluiaşi text: una ebraică, „incompletă" şi laică, alta grecească

(*Septuaginta*), „completă" şi teologică... Desigur, traducătorul nu se poate declara solidar „decât" cu versiunea grecească, însă neuitând a preciza că stilul acesteia este „controlat, sobru, concis", pe când al versiunii ebraice „foloseşte deseori glosa şi parafraza" (p. 539). Sugestia unui regret de a nu putea să îşi exercite tălmăcirea asupra textului care foloseşte „un număr mai mare de cuvinte" este destul de uşor de intuit, cenzura teologică fiind, pe de altă parte, uşor amendată, prin precizarea de final: „Din punct de vedere literar, Cartea Esterei este una dintre cele frumoase ale Vechiului Testament, un model de compoziţie artistică şi limbă expresivă, calităţi care-i oferă cititorului delicii neaşteptate." (p. 539). Aşadar o invitaţie lipsită de echivoc de a surmonta stilul laconic, datorat constrângerilor de ordin teologic, înspre decelarea fundamentului literar şi către experimentarea delectării estetice determinate, intrinsec, de către acesta. Dacă în opera sa literară Valeriu Anania se va fi străduit a cenzura/a metamorfoza glasul teologului, în diortorisirea *Bibliei* întâlnim reversul: artistul este supus unor severe constrângeri şi restricţionări. Însă tocmai „zgomotul de fond", incantaţiile ce răzbat în surdină din spatele expresiei asigură, în cazul ambelor instanţe, originalitatea, autenticitatea şi împlinirea paradigmei.

Cartea lui Iov, prima dintre cele cuprinse de traducător în volumul anticipativ *Poezia Vechiului Testament*, necesită o insistenţă suplimentară a demersului exegetic. *Introducerea la Iov* este în sine un text de o amplitudine superioară multora dintre celelalte *Introduceri*, şi aceasta deoarece, mai mult decât în alte cazuri, traducătorul se exercită asupra unui text considerat „... capodoperă poetică a Vechiului Testament şi una dintre cele mai tulburătoare ale literaturii universale." (p. 553). Cu privire la paternitatea capodoperei, etern motiv de dispută – în definitiv, superfluu – al filologilor exegeţi biblici, Valeriu Anania aminteşte posibilitatea ca părţile în proză şi în versuri să fi fost redactate de doi scriitori, însă menţionează şi că o atare dezbatere este uşor caducă, apelând un nou paralelism literar: „Argumentele, mai ales de ordin filologic sau stilistic, nu au consistenţă. Nu poate fi exclusă însă prezumţia că autorul a preluat din tradiţia orală istoria lui Iov, pe care a amplificat-o şi a adâncit-o prin vastul său poem. Dacă Goethe a preluat din folclor tema lui Faust, iar din cartea lui Iov, textele din care şi-a construit «Prologul în cer» al celebrei sale opere, nimeni nu se gândeşte să-i alăture un autor-asociat, aşa cum lui Shakespeare nu i se contestă originalitatea prin aceea că preluase, transfigurând-o, legenda lui Hamlet." (p. 553). Tipul acesta de discurs, cu trimiteri literare vizibil intenţionale, devenise deja un loc comun în cadrul *Introducerilor* la cărţile biblice.

Ceea ce autonomizează diortorisirea *Cărţii lui Iov* este însă posibilitatea ca spiritul artistic al traducătorului să se exercite şi concret, nu doar la nivelul exegezelor teoretice, prefaţatoare, ale textului. Lui Valeriu Anania, poet prin excelenţă vreme de peste jumătate de secol, i se oferă şansa – şi enorma responsabilitate – de a restaura caracterul eminamente liric al unui text fundamental al *Sfintei Scripturi*, text care „... este şi rămâne un poem al excelenţei literare..." (p. 554). Programatic, traducătorul menţionează, în prima notă de subsol referitoare la poemul propriu-zis, faptul că „... versiunea de faţă îşi propune să-l tălmăcească în versuri cât mai apropiate de textul original al Septuagintei, din care păstrează cuvintele nucleice, îngăduindu-şi să adauge doar cuvinte întăritoare, menite să confere poemului valenţele prozodice ale limbii române." (p. 557). Menţiunea era strict necesară pentru a înlătura suspiciunea principială conform căreia teologul ar fi cedat tentaţiei de a-şi exprima sinele creator-poetic. În orizontul receptării critice a demersului traducătorului se înscrie, în mod fericit, tipul de discurs favorabil. O serie de exegeţi biblici de formaţie teologică nu au ezitat să salute optima coincidenţă a personalităţii duale a lui Bartolomeu Valeriu Anania: poet şi teolog. Amintim, în acest sens, opinia extrem de sugestivă, exprimată, deopotrivă cu aplomb şi „poezie", de către Pr. Conf. Dr. Ioan Chirilă, care se referea la volumul *Poezia Vechiului Testament*: „Tot aşa şi cu textul prezentei colecţii de poetică şi naraţiune biblică; ea reflectă forma cuvântului tocmai dintr'o acţiune de izvodire a sensului cât mai apropiat de cel genuin. De aceea, om sub vremuri fiind, cuvântul se rostogoleşte, se poticneşte de minte şi răsare cu sens primar numai şi numai din inimă. Şi atunci el cântă pentru cei de jos frumuseţile cele de sus şi nespus de armonice."[1]. Practic, marele aport al traducătorului-poet este acela de a configura aspectul prozodic al unui text eminamente poetic şi liric, dar care, până în acel moment, fusese tradus sub aspect pur narativ. Valeriu Anania împarte versetele în... versuri, demers ce nu ar fi putut fi realizat cu succes decât de către un exersat spirit poetic.

Abandonarea tradiţionalei forme narative şi reconfigurarea conţinutului în versuri, revizuire de aparentă pură expresie, se circumscrie însă unei restaurări de fond: „Lirica biblică este o culme a rostuirii cuvântului revelat în structurile liturghiei veşnice. Este matricea adunării noastre din risipire. Şi iată de ce. Când auzim mărturia narată a vremilor trecute, mintea o iscodeşte

1 Pr. Conf. Dr. Ioan Chirilă, *Arhiepiscopul Bartolomeu, un om cuprins de tâlcuire în dulceaţa şi în lumina Revelaţiei*, *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediţia citată, p. 121.

şi ne iscodeşte, când auzim cântul revelaţiei, inima se cucereşte de har şi duhul omului se linişteşte ca dar."[1]. Altfel spus, autenticitatea revelaţiei întru cuvântul divin al *Scripturii* nu se poate realiza decât prin intermediul formei adecvate, a prozodiei. Pentru a releva revizuirea profundă pe care poetul diortorisitor a înfăptuit-o asupra *Cărţii lui Iov*, vom cita, în paralel, pasaje ale ediţiilor din 1914 (*Septuaginta* ca naraţiune), 1936 (*Textul Masoretic*, narativ) şi 2001 (*Septuaginta* versificată). Alegem, întru exemplificare, fragmente care încorporează şi sintagme funciare lui Valeriu Anania. Astfel, *Capitolul 37*:

1914: *„Şi aceasta s'a spăimântat inima mea şi s'a mişcat din locul său. / 2. Ascultă, auzi întru iuţimea mâniei Domnului, şi cercetarea din rostul lui va ieşi. / (...) / 10. Şi din suflarea celui Tare gheaţă, şi cârmuieşte apa cum îi este vocea. / 11. El sparge norii prin scurgere, şi lumina sa împrăştie negura."[2];*

1936*: „Şi din pricina aceasta inima mea se zbuciumă şi se zbate din locul ei. / 2. Ascultaţi bubuitul glasului Său şi tunetul care iese din gura Sa. / (...) / 10. La suflarea lui Dumnezeu se îngheaţă ghiaţa şi întinderea apelor se face sloi. / 11. El umple norii cu apă şi din întunecimea furtunii sloboade fulgerele."[3];*

2001: *„Da, inima din mine sub cer s'a scuturat / şi-a curs din locul ei. / 2. Auzi, ascultă'n iureş a Domnului mânie, / cum cercetarea-I iese din gură ca un tunet. / (...) / 10. Suflarea Celui-Tare preface apa'n gheaţă, / El cârmuieşte apa precum Îi este voia; / 11. şi norul se prelinge ungând pe cel ales, / lumina lui pătrunde prin ceaţă, risipind-o."* (p. 605).

Faţă de ediţia sinodală a anului 1936, versiunea lui Bartolomeu Valeriu Anania reinstaurează, din punct de vedere strict lingvistic, certitudinea asupra instanţei care „tună" în primele două versete: promotorul acţiunii este Dumnezeu, nu glasul inimii... Pr. Conf. Dr. Ioan Chirilă consideră că versiunea actualizată „.. atrage sufletul spre un timp de mister, spre misterul iniţiatic...", iar „... versul se apropie de ritmul shakespearian şi de melosul doinei..."[4]. Faţă de vesiunea masoretică narativă, cea versificată reinstaurează termenul „cercetarea",

1 *Ibidem*.

2 *Biblia* adică *Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi şi a Celei Nouă*, tipărită în zilele Majestăţii sale Carol Regele României în al 49 an de slăvită domnie. Ediţia Sfântului Sinod, Bucureşti, Tipografia Cărţilor Bisericeşti, 60.-Strada Principatelor Unite-60., 1914, p. 674.

3 Se va lua ca referinţă ediţia *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea şi cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, Societatea Biblică Interconfesională din România, 1992.

4 Pr. Conf. Dr. Ioan Chirilă, *op. cit.*, p. 121.

preferat banalului „tunet", dar primul verset este esenţialmente revizuit pentru a i se conferi o muzicalitate prozodică, accentuat lirică, de un dramatism infinit superior celorlalte versiuni. Inima nu se „spăimântă" sau „zbuciumă" din locul ei, ci „sub cer se scutură şi curge de la locul ei", sugestivitate extremă a unui proces ce instaurează existenţa într-o precaritate a supra-vieţuirii. „Curgerea din cer a inimii", metaforă preferată de Bartolomeu Valeriu Anania, sugerează, eminamente liric, pericolul îndepărtării inimii (a se citi vieţii, iubirii) de însăşi matricea apriorică a vieţii şi a iubirii universale, instanţa „uranică", divinitatea. Omul se pierde pe sine înstrăinându-se de Dumnezeu, idee mult mai fericit exprimată de versiunea versificată, revizuită, a traducerii lui Anania. În ceea ce priveşte ultimele două versete, constatăm aspectul extrem de prozaic al traducerii după *Textul Masoretic*, stilul fiind extrem de sobru, cenzurat. Prin comparaţie, cele două versiuni după *Septuaginta* au un cert plus de lirism, versiunea versificată a lui Anania metaforizând, arborescent, construcţia. Cu referire la versul „şi norul se prelinge ungând pe cel ales", construcţie poetică proprie traducătorului, autorul îşi motivează opţiunea într-o notă de subsol: „Asocierea, aproape suprarealistă, dintre «norul» care, de obicei, udă prin ploaie, verbul «a aplica un unguent» şi adjectivul substantivizat «alesul» sau «cel ales» poate constitui o referire la norul care l-a «uns» pe Moise ca ales al lui Dumnezeu. Textul capătă astfel o dimensiune duhovnicească." (p. 605). Relevând că doar ediţia din 1914, desigur, are o vagă sugestie asemănătoare, prin sintagma „sparge norii prin scurgere", ne vedem nevoiţi a constata că Valeriu Anania îşi asumă, uneori, libertăţi considerabile în exprimarea poetică. Metafora, superbă stilistic, este construită pornind de la – sau chiar motivându-se prin – o *speculaţie* teologică, o opinie pur personală, o teologumenă. „Dimensiunea duhovnicească" a textului *literar* există, într-o atare interpretare, strict dacă acordăm credit *şi* teologului, nu *doar* poetului... Dincolo de toate polemicile (cordiale), rămâne emoţia estetică – eventual şi mistică – a unei formulări funciare *artistului*.

Un alte exemplu de poetizare metaforică întru o mai mare sugestivitate îl oferă versetul 11 al *Capitolului 22*:

1914: „Lumina ţi s'a întors întru întuneric, şi dormind tu, te-a acoperit apa." (p. 662).

1936: „Lumina s-a stins pentru tine şi nu mai vezi şi o apă revărsată te-a dat la fund." (p. 549).

2001: „Lumina de-altădată acum ţi-e întuneric, / şi somnul tău de noapte se-acoperă de apă." (p. 585).

Remarca ce poate fi instituită ca şi funciară ediției după *Textul Masoretic* este aspectul extrem de sobru al frazei, o exprimare severă, frustă, necizelată, anticalofilă, fără însă a obține efecte notabile din partea receptorului versetului. Eventual creează o imagistică plastică, superficială, exterioară semnificației intime. Utilizând teoria behaviorismului lingvistic, pentru un lector neavizat cuvintele vor constitui stimuli ce vor determina ca reacție imagini prozaice şi derizorii: cititorul îşi poate imagina că cineva i-a stins lumina subiectului, eventual printr-o operație mecanică la întrerupător - sau la lumânare, dacă încadrăm „intriga" în contextul socio-temporal al diegezei. Rezultatul pragmatic l-ar constitui incapacitatea pupilei de a se adapta universului nocturn, iar punctul culminant, apoteotic, ar fi reprezentat de intruziunea spectaculoasă a unui stăvilar ce irumpe înecând definitiv opțiunea eroului pentru lumină – sau întuneric. Minus interpretare malițioasă, ediția din 1936 este foarte deficitară întru relevarea unei autentice revelații, întru declanşarea unui real exercițiu spiritual. Traducerea narativă după *Septuaginta* oferă sugestii infinit superioare, lucrate însă în filigran în tălmăcirea versificată a lui Bartolomeu Valeriu Anania. Metafora poetică se concentrează îndeosebi asupra versului secund, în care subiectul nu este nici „dat la fund de o apă revărsată", nici „acoperit de apă, în somn", ci însuşi somnul este acoperit de apă. Nuanțele țin de subtilitatea şi de rafinamentul reperelor culturale profesate, după cum artistul înțelege a indica în nota de subsol: „În simbolistică onirică apa înseamnă necazuri, nenorociri, deprimare." (p. 585). Simbolistica apei ținând, în context, de auspiciile de rău augur, devine astfel evident că orice altă expresie este neavenită, în afara metaforei somnului - inconştientului - agresat de universul acvatic. Asupra sinelui (întunericului, somnului, inconştientului) nu îşi mai exercită cenzura şi influența pozitiv-modelatoare supra-eul (lumina, trezvia, conştiința). Remarcabilă expresie a metamorfozării făgăduinței în tăgadă, în deplină concordanță cu ceea ce Elifaz dorea a-i sugera lui „proscrisului" Iov. Însă, pentru toate acestea, teologiei îi era necesar aportul poeziei. Din fericire, în cazuri rarisime, acestea se dovedesc confine. Este vorba, desigur, de autorul *Cărții lui Iov*. Al cărui mesaj, teologic şi estetic, ar fi rămas suspendat între emițător şi receptor în absența traducătorului poet Bartolomeu Valeriu Anania, deținător al codului dual...

Metafore poetice preferate – şi create – de Bartolomeu Valeriu Anania se regăsesc în tot cuprinsul *Cărții lui Iov*, din dorința de a restaura caracterul originar al textului, acela de suite de ode, cărora narativitatea prozaică trebuie să le fi fost improprie. *Capitolul 30*, prin versetul 16, oferă un alt exemplu:

1914: „*16. Şi acum îmi iese sufletul, şi mă țin pre mine zilele durerilor.*" (p. 668).

1936: „*Şi acum sufletul meu se topeşte în mine, zile de amărăciune mă cuprind.*" (p. 554).

2001: „*Şi-acum păraie calde mi-i sufletul pe chip / şi'n zile de durere mă ține înzilirea*" (p. 594).

Traducătorul notează deopotrivă literalitatea originară, precum şi sensul acesteia, în lumina cărora preferința sa poate fi supusă unei critici obiective: „Literal: «sufletul meu se revarsă asupră-mi»; metaforă pentru «a plânge», «a vărsa lacrimi»." (p. 594). În lumina notei filologice, traducerea lui Valeriu Anania se impune ca optimă, atât în raport cu literalitatea, cât şi cu metaforicul sugerate de *Septuaginta*. Versiunea după *Textul Masoretic*, surprinzător poetică în acest caz, sugerează însă exact contrariul semnificației originare: un suflet care „se topeşte" în sinele subiectului pare a fi o entitatea pe cale de a se stinge steril, pe când un suflet care e „păraie pe chip" denotă o irumpere, o revărsare fecundă, un prea-plin interior ce se manifestă necenzurat, genuin. Diferență enormă de viziune, nu doar poetică.

În alte cazuri Bartolomeu corectează chiar tălmăcirile anterioare din *Septuaginta*, prin reintroducerea unor formulări „epurate" de ediția intermediară. Astfel, *capitolul 32*, versetul 11:

1914: „*11. Băgați în urechi graiurile mele, că voiu grăi de veți asculta; până când vă priciți cuvintele?*" (p. 670).

1936: „*11. Iată, am aşteptat cuvintele voastre, am stat cu urechea ațintită la judecățile voastre, pe când voi vă căutați ce aveați de spus.*" (p. 556).

2001: „*11. să-mi fiți auz în graiuri, ca'n grai să m'ascultați. / Eu v'ascultai voroava, dar pân' la mintea voastră, / adică până unde e sfadă de cuvinte.*" (p. 598).

Traducătorul precizează, cu referire la versul „Eu v'ascultai voroava, dar pân' la mintea voastră": „Formulare proprie Septuagintei. Acest vers se află numai în Codicii Alexandrinus şi Venetus. Îl încorporează Biblia lui Şerban, nu însă şi cea din 1914. Ediția Rahlfs îl notează în subsol." (p. 598). Exemplul relevă demersul antinomic profesat de Bartolomeu: pe de o parte înnoitor, de actualizare a limbii, prin renunțarea la arhaicul „a prici" (care altfel avea o rezonanță stilistică remarcabilă), fiindu-i preferat popularul

„sfadă"; pe de altă parte restaurarea originarului, prin reintroducerea unui pasaj utilizat inițial – şi primordial, în limba română – de către ediția prototip. Spiritul artistic se relevă a fi mereu atent şi sever subsumat rigorii ştiințifice, autenticității exhaustive a revizuirii.

Un ultim aspect pe care am dori să îl relevăm, în ceea ce priveşte *atitudinea* traducătorului față de textul revizuit, se referă la constanta delectare a lui Bartolomeu Valeriu Anania în a evidenția pasajele ironice ale *Cărții lui Iov*, remarcabile în contextul unei opere sumbre, grave, sobre; deconcertante când acestea aparțin vocii... divine. Prin aceste amănunte nespecifice autorul amplului poem dovedeşte şi un remarcabil de subtil simț al umorului, trăsătură literară laică, inserată, totuşi, într-un text cu profunde conotații teologice. Sugerând că divinitatea are simțul umorului, ba chiar îl şi utilizează în mod repetat, autorul *Cărții lui Iov* şi traducătorul critic al acesteia pot rezolva, în parte, şi eterna – dar şi superflua – dispută cu privire la zâmbetul (sau râsul) neprecizat explicit ca fiind exprimat de către Mântuitor. Avanpremieră a celei de-a două cărți, pierdute, a lui Aristotel, pare a fi însuşi textul sfânt, în care Dumnezeu este surprins „folosind imagini strivitoare, ce se succedă ca o cascadă de fulgere, recurgând deseori la un limbaj al ironiei divine şi al verdictului fără replică..." (p. 552). *Capitolul 38*, amintit anterior, oferă şi un indubitabil exemplu în acest sens, prin versetul 21, în contextul unui amplu cuvânt al lui Dumnezeu către Iov, prin care instanța divină îl admonestează neechivoc pe muritor: *„18. Aflat-ai tu lățimea pământului sub cer?, / hai, spune, câtă, cum e?, / 19. şi unde-i țara'n care se ghemuie lumina? / dar bezna, ce loc are? / 20. de le cunoşti hotarul, / hai, du-Mă tu de mână la'ncheietura lor! / 21. Le ştii?, că doar pe-atuncia erai şi tu născut, / şi-al anilor tăi număr îl ştii cât e de mare...*" (p. 607). Replica divinității oscilează între umor şi ironie, fără a atinge, însă, niciodată, sarcasmul, satira. Umorul, definit ca atitudine critică generată de o contemplare binevoitoare a obiectului, aplicării corectivelor unor carențe uşor sesizabile, este folosit de către Dumnezeu cu accente ironice, ironia fiind definită ca modalitate prin care subiectul dezvăluie voalat carențele obiectului supus criticii, țintind orgoliul uman tradus în certitudinea celor mai vulnerabile stări ale individului. Ironia critică, dar cu intensitate pozitivă, având convingerea posibilității corectării viciilor. Umorul şi ironia subiectului divin sunt o expresie a dragostei acestuia pentru obiectul uman, forma de manifestare a dragostei argumentând că nu doar naturii umane îi este specific comicul, ci şi instanței care a creat-o după chipul şi asemănarea sa. Oricum, intruziunea

ironiei divine instituie o detensionare a textului altfel deosebit de grav al *Cărții lui Iov*, element de atelier literar ce ar fi fost intuit şi folosit doar de un *scriitor* de mare artă.

Valeriu Anania aminteşte o altă posibilitate de expresie a ironiei divine în cazul *Capitolului 40*, în al cărui verset 7, repetat ca atare de Dumnezeu din *Capitolul 38* (versetul 3), divinitatea pare a reitera atitudinea binevoitor critică față de Iov: *„Nu! Strângeți bărbăteşte mijlocul în cingătoare: / Eu întrebări voi pune, iar tu ai să-Mi răspunzi.*" (p. 610). Evident, întrebările pe care Dumnezeu le adresează lui Iov sunt retorice, întrec puterea de judecată a acestuia şi rămân programatic fără de răspuns. Invitația la dialog a divinității, însoțită de sugestia prealabilă a „strângerii mijlocului în cingătoare", este o atitudine plină de comic, similară aceleia a unui părinte ce se adresează copilului viteaz ce porneşte la război cu o sabie de jucărie... Spiritul „laic", mucalit, al scriiturii este prezent şi în adresarea lui Iov către Țofar din Naamah, amănunt menționat ca atare de Bartolomeu: *„Nu'ncape îndoială că voi sunteți poporul / şi că înțelepciunea se va sfârşi cu voi!...*" (12, 2, p. 570). Relevarea acestor intruziuni pline de culoare într-un text altfel constant monocolor probează ampla deschidere culturală, intelectuală, atât a traducătorului cât şi, datorită mențiunilor sale, a autorului textului sfânt. În lipsa fericitei coincidențe a personalității duale a lui Bartolomeu Valeriu Anania asemenea amănunte, semnificative, ar fi fost ignorate.

Introducere la Psalmi poate fi privită ca „arta poetică" a tălmăcitorului *Sfintei Scripturi*. Vom afla aici cele mai autentice declarații de adeziune la o anumită estetică relevată ca funciară unei părți considerabile a *Vechiului Testament*: „Nu mai puțin de o treime din Vechiul Testament este alcătuită din texte poetice." (p. 614). Printre acestea se numără şi blestemele deuteronomice, despre care Bartolomeu nu uită să menționeze: „*... a căror expresivitate literară şi-a găsit rezonanță în nu mai puțin faimoasele „Blesteme" din opera lui Tudor Arghezi.*" (p. 614). Dealtfel Tudor Arghezi este reamintit în ampla *Introducere* în contextul în care traducătorul evocă solitudinea ontologică în care se regăseşte psalmistul: „Poetul se pomeneşte înconjurat de pustiu şi tăcere, aşa cum, peste veacuri, va exclama Arghezi, tot într'un Psalm: / «*Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!*» / Dacă acesta preferă metafora copacului uitat în pustie, David evocă o singurătate care, totuşi, e înzestrată cu suflare, ceea ce-i conferă o mai puternică tensiune poetică: / «*Devenisem asemenea pelicanului pustiei, / ajuns-am ca o bufniță pe o casă dărăpănată; / în priveghiul meu sunt ca o vrăbiuță / singuratică pe acoperiş.*» (101, 6-7)" (p.

618). De asemenea, în contextul în care se referă la „frumusețea poeziei" hărăzită psalmistului David de către divinitate, Valeriu Anania află o nouă corespondență în lirica argheziană: „... «Domnul e tăria mea şi cântecul meu» (117, 4), / un sentiment care-l face chiar şi pe orgoliosul Arghezi să exclame într'unul din Psalmii săi: / «Doamne, izvorul meu şi cântecele mele!»" (p. 619). Traducătorul nu îl va uita pe magistrul său poetic nici în contextul notelor de subsol, în care, pentru explicarea filologică şi teologică a unei opțiuni a tălmăcirii, apelul final relevant se doreşte a fi tot citarea versurilor argheziene, înțelese ca reper şi fundament decisiv al propriei argumentații: „«gândul lăuntric» încearcă să-l traducă pe *entýmonios*=«ceea ce pui la inimă», rudă cu verbul *enthyméonai*=«a reflecta», «a întreține un gând», ambele fiind contrase din *enthymós*=«în suflet», «în inimă», «în inteligență». Dumnezeu poate fi lăudat şi fără cuvinte sau gesturi, numai în forul interior al omului, în stricta sa intimitate (de pildă la Arghezi: «Rugăciunea mea e gândul»; «ruga mea e fără cuvinte»)." (p. 700). Valeriu Anania se referise, în acest caz, la *Psalmul 75*, în al cărui verset 10 preferă construcția inedită „gândul lăuntric", în raport cu mai banalele „gândirea" (1914, p. 726) sau „gândul" (1936, p. 600) ale edițiilor anterioare.

De asemenea versetul 54 al *Psalmului 118* (cel mai elaborat al Psaltirei) îi prilejuieşte o remarcă pasageră, care, de data aceasta, nu se constituie nici măcar în argument circumstanțial al vreunei expuneri, ci pur şi simplu traducătorul consideră indicat a releva o nouă relaționare între lirica biblică şi cea modernă. „*Îndreptările Tale erau cântecele mele*" (118, 54, p. 756) determină observația: „Un ecou al acestui stih poate fi întâlnit la Arghezi: «Doamne, izvorul meu şi cântecele mele!» (*Psalm*)." (p. 756). De menționat că Valeriu Anania apropie deliberat expresia psalmului biblic de cea a psalmului arghezian, prin opțiunea pentru sintagma „cântecele mele", diferită de anterioarele „lăudate erau de mine" (1914, p. 755) şi „cântate erau de mine" (1936, p. 624). Mai inedită este, poate, trimiterea, repetată, în notele de subsol, la Pascal, când comentează cel mai dezvoltat psalm biblic, 118: „Textul însă, ca atare, e o expresie maximă a evlaviei, dar şi a meditației asupra vieții şi a sfârşitului, ceea ce-l făcea pe Pascal să-l aibă la inimă." (p. 753). Versetul 36, „*Pleacă-mi inima spre mărturiile Tale*" (p. 755), determină o parafrazare a lui Apolinarie de Laodiceea, dar şi a „ortodoxului" cugetător modern: „Pe de altă parte, oprindu-se asupra acestui verset, Pascal (tocmai el, cel pururea însetat de înțelegere!) notează: Nu vă mirați când vedeți oameni simpli crezând fără să priceapă; Dumnezeu este Acela care le pleacă inimile

spre credință." (p. 755). Remarcabil demersul constant al tălmăcitorului de a afla „vasele comunicante" dintre literatura de cult şi cea cultă (sau filosofia modernă), niciuneia dintre acestea nerezervându-i-se un statut preferențial, ci fiind privite în strânsă interdeterminare, două fațete ale unei paradigme comune.

Bartolomeu Valeriu Anania este pe deplin conştient şi responsabil în a exprima, programatic, faptul că arta şi religia au coexistat de la începuturile absolute ale antropologiei. Afirmația, oarecum nonconformistă în cuprinsul textului creştin fundamental, este însă nuanțată prin aceea că Bartolomeu consideră că arta s-a aflat, de la momentul zero al existenței omului primitiv/primar, nu într-o relație de complementaritate cu religia, ci ca o modalitate de manifestare, de mărturisire şi de celebrare a sacrului. În funcție de această viziune Valeriu Anania nu doar prefațează analiza psalmilor biblici, ci îşi şi profesează întreg harul său artistic, îndeosebi spiritul poetic: „Dacă omul dintotdeauna şi-a simțit lăuntrul adiat de fiorul sacru, avem toate motivele să credem că nici adierile artei nu i-au fost străine. (...) Şi dacă arta I-a fost adusă Dumnezeirii ca o jertfă bineplăcută, din tot ceea ce omul credea că are mai bun, atunci poezia psalmilor nu este altceva decât teologia în starea ei de grație muzicală." (p. 614). De pe aceste poziții prealabile traducătorul se va strădui, în notele explicative ale psalmilor revizuiți, să releve lectorului nu grația muzicală – o făcuse intrinsec prin traducerea acestora – ci teologia din spatele esteticului. Poezia vorbeşte de la sine, teologia se cere explicată...

Ceea ce constituia structurile prozodice ebraice nu este deloc similar cu accepțiunea ulterioară, comună, tradițională, a artei poetice. Pe de o parte, specificul oarecum bizar al prozodiei ebraice a determinat imposibilitatea ca poezia *Scripturilor* să fi fost tradusă adecvat, într-un paralelism al similitudinii, de către nici una dintre versiunile succesive ale *Vechiului Testament*: *Septuaginta* (greaca veche), *Vulgata* (latina clasică), *Textul Masoretic* (ebraica „vocalizată"), şi de aici în nici una dintre traducerile sau revizuirile ulterioare, în diverse limbi naționale. Practic nici o versiune a Bibliei, de mai bine de două milenii, nu a reuşit să restaureze originarul şi autenticitatea poetică a textului sfânt. Pe de altă parte, tălmăcitorul constată cu versatilitatea artistului experimentat: „*... absența rimei silabice în favoarea unei rime a gândirii, precum şi lipsa ritmului prozodic în favoarea ritmului interior conferă poeziei psalmilor o notă de surprinzătoare modernitate.*" (p. 615). A se reține ideea postmodernismului anticipat de antichitate, dar mai ales constatarea vocii unui artist ce aparține circumstanțial epocii postmoderne, dar care se recomandă ca adept al... clasicismului, al

tradiției, al întoarcerii la valorile monadice imuabile. O alchimie ce instituie premisele unei împlinite restaurări a rimei gândirii şi a ritmului interior al poeziei primordiale... Bartolomeu Valeriu Anania îşi va organiza demersul de restaurare a prozodiei psalmilor ebraici în funcție de singurul reper pe care îl are la dispoziție: principiul fundamental al acestei compoziții poetice, paralelismul stihurilor, înțeles ca paralelism al gândirii în două sau trei versuri succesive. După acest principiu traducătorul va împărți versetele în versuri, ritmul interior şi rima gândirii fiindu-i sugerate de cei şaizeci de ani în care profesase el însuşi *poieinul*, propria artă poetică, dar şi de finalitatea liturgică a versurilor: „Poetul îşi dă aici întreaga măsură a valorii şi a experienței sale. Mai ales în ceea ce priveşte traducerea *Psalmilor*, noua versiune lasă impresia că este gândită nu numai pentru cel ce o citeşte, ci şi, deopotrivă, pentru cel ce o aude. De aceea, sugestia oarecum timidă din notița de pe coperta interioară că textul acestei versiuni a Psalmilor «poate fi folosit şi în cult» (*Psaltirea*, Editura Arhidiecezana Cluj, 1998, p. 2) ni se pare mai mult decât justificată."[1]. Practic traducătorul are în vedere accentuarea ultimului cuvânt al versului şi pauza imediat ulterioară. Luăm ca exemplu comparativ *Psalmul 32*, versetul 1 şi *Psalmul 131*, 3-5:

1914: „*Bucurați-vă drepților întru Domnul; celor drepți li se cuvine lauda.*" (p. 698).

1936: „*Bucurați-vă, drepților; celor drepți li se cuvine laudă.*" (p. 578).

2001: „*Bucurați-vă, drepților, întru Domnul! / celor drepți li se cuvine laudă.*" (p. 650).

1914: „*3. De voiu intra în locaşurile casei mele, de mă voiu sui pre patul aşternutului meu. / 4. De voiu da somn ochilor mei, şi genelor mele dormitare. / 5. Şi odihnă tâmplelor mele, până ce voiu afla locul Domnului, lăcaşul Dumnezeului lui Iacov.*" (p. 761).

1936: „*3. Nu voi intra în locaşul casei mele, nu mă voi sui pe patul meu de odihnă, / 4. Nu voi da somn ochilor mei şi genelor mele dormitare şi odihnă tâmplelor mele, / 5. Până ce nu voi afla loc Domnului, locaş Dumnezeului lui Iacob.*" (p. 629).

2001: „*3. Nu voi intra în sălaşul casei mele, / nu mă voi sui în patul culcuşului meu, / 4. nu voi da somn ochilor mei / şi nici genelor mele dormitare / 5. până nu-i voi afla un loc Domnului, / un locaş Dumnezeului lui Iacob.*" (p. 769).

1 Pr. Prof. Dr. Vasile Mihoc, *op. cit.*, p. 105.

Observațiile care se impun țin nu atât de o revizuire drastică a traducerii, foarte asemănătoare cu cele anterioare, în acest caz îndeosebi cu cea din 1936. Frapant devine însă, în cazul „aranjării în pagină" instituite de Bartolomeu Valeriu Anania, în primul rând paralelismul stihurilor, dar şi facilitatea lecturării, memorizării şi incantării liturgice a versurilor. Fără excepție tălmăcitorul a aflat cu acuratețe cuvântul ultim al stihului, cel care necesită accentul final şi pauza, precum şi aranjarea lexemelor astfel încât ideea din primul vers să fie reluată fidel în cel de-al doilea sau al treilea.

Cu referire la paralelismul specific psalmilor ebraici, traducătorul oferă în *Introducere* exemple multiple. Le vom releva comparativ cu edițiile anterioare. Paralelismul sinonimic, în care se încadrează şi exemplele anterioare, consta în repetarea ideii în cel de al doilea stih, printr-o altă formulare. *Psalmul 2*, 1 şi *Psalmul 18*, 1:

1914: „*Pentruce s'au întărâtat neamurile şi noroadele au cugetat cele deşarte?*" (p. 681).

1936: „*Pentru ce s-au întărâtat neamurile şi popoarele au cugetat deşertăciuni?*" (p. 565).

2001: „*De ce oare s'au întărâtat neamurile / şi de ce'n deşert au cugetat popoarele?*" (p. 621).

1914: „*Cerurile spun slava lui Dumnezeu, şi facerea lui o vesteşte tăria.*" (p. 690).

1936: „*Cerurile spun slava lui Dumnezeu şi facerea mâinilor Lui o vesteşte tăria.*" (p. 573).

2001: „*Cerurile povestesc mărirea lui Dumnezeu / şi facerea mâinilor lui o vesteşte tăria!*" (p. 637).

Paralelismul antitetic punea cele două stihuri în opoziției sau în contradicție a „ritmului gândirii". *Psalmul 1*, 6 şi *Psalmul 19*, 8:

1914: „*Că ştie Domnul calea drepților şi calea necredincioşilor va pieri.*" (p. 681).

1936: „*Că ştie Domnul calea drepților, iar calea necredincioşilor va pieri.*" (p. 565).

2001: „*Că Domnul cunoaşte calea drepților, / iar calea necredincioşilor va pieri.*" (p. 621).

1914: „*8. Aceştia în căruțe şi aceştia pre cai, iar noi numele Domnului Dumnezeului nostru vom chema. / 9. Aceştia s'au împiedicat şi au căzut, iar noi ne-am sculat şi ne-am îndreptat.*" (p. 691).

1936: „*8. Unii se laudă cu căruțele lor, alții cu caii lor, iar noi ne lăudăm cu numele Domnului Dumnezeul nostru. / 9. Aceştia s-au împiedicat şi au căzut, iar noi ne-am sculat şi ne-am îndreptat.*" (p. 573).

2001: „*7. Cei de-acolo în care de luptă, cei de dincolo în cai, / dar noi întru numele Domnului Dumnezeului nostru ne vom încrede! / 8. Ei s'au împiedicat şi au căzut, / dar noi ne-am ridicat şi drepți am stat.*" (p. 638).

Bartolomeu Valeriu Anania exemplifică, de asemenea, paralelismul sintetic sau formal, în care cel de al doilea stih preia ideea primului şi o transmite celor următoare, amplificând-o, astfel paralelismele sinonimice şi antitetice fiind îngemănate. *Psalmul 13*, 1-2:

1914: „*Zis-a cel nebun întru inima sa: nu este Dumnezeu. Stricatu-s'au şi urâți s'au făcut întru meşteşuguri: nu este cel ce face bunătate, nu este până la unul. / 2. Domnul din cer au privit preste fiii oamenilor, ca să vază de este cel ce înțelege, sau cel ce caută pre Dumnezeu.*" (p. 687).

1936: „*Zis-a cel nebun în inima sa: «nu este Dumnezeu!». Stricatu-s-au oamenii şi urâți s-au făcut întru îndeletnicirile lor. Nu este cel ce face bunătate, nu este până la unul. / 2. Domnul din cer a privit peste fiii oamenilor, să vadă de este cel ce înțelege, sau cel ce caută pe Dumnezeu.*" (p. 569).

2001: „*Zis-a cel nebun întru inima sa: «Nu este Dumnezeu!» / Stricați au devenit şi urâți s'au făcut întru căile lor, / nu-i nimeni care să facă binele, nu, nici măcar unul nu este. / 2. Din cer S'a aplecat Domnul spre fiii oamenilor / să vadă dacă este cineva care'nțelege sau cel care-L urmează pe Dumnezeu.*" (p. 631).

Traducătorul respinge acuza de versificare gratuită a Psalmilor, considerând sintagma „Psaltirea versificată" un pleonasm, prin aceea că oricum psalmii ebraici erau versificați în variantă primară (dealtfel pe chiar autorul prezumtiv al unora dintre psalmi, David, Anania îl consideră *poeta nascitur*): „... ediția de față nu face decât să restaureze arhitectura lor originară, aşa cum se află în textul Septuagintei." (p. 615). În lumina exemplelor anterioare ne vedem nevoiți a-i acorda deplină dreptate şi credit spiritului artistic contemporan surprins într-o paradoxală pledoarie pentru autenticitatea originarului estetic al textului sacru. Vom releva, în cele ce

urmează, câteva dintre opțiunile metaforice sau dintre opiniile artistice exprimate de poetul tălmăcitor cu referire la „materialul" asupra căruia şi-a exercitat plenar deopotrivă erudiția, credința şi harul.

Psalmul 138 îi oferă lui Valeriu Anania oportunitatea de a afla dacă nu un numitor comun, cel puțin o similitudine a paralelismului, păstrând dimensiunile, între creația divină şi cea artistică, între Dumnezeu şi artist: „Chiar înainte de a se naşte, în timp ce se dezvoltă în pântecele maicii sale, omul e perceput de către Creator ca ființă desăvârşită, aşa cum artistul, în timp ce-şi creionează opera, o vede completă, în stadiul ei final." (p. 617). Relevarea acestei concepții estetice, ebraică prin raportare la psalmi, ce va deveni însă un loc comun al părinților creştinismului, este determinată, la Valeriu Anania, de un vers al versetului 16: „eram în devenire, Tu m'ai văzut întreg" (p. 775). Într-o notă de subsol traducătorul aminteşte tălmăcirea literală a sintagmei din greaca veche a *Septuagintei*: „Ochii Tăi mi-au văzut ființa când ea era încă neterminată" (p. 775). Prin raportare la edițiile anterioare, se constată că Valeriu Anania s-a străduit, în cazul de față, să păstreze cât mai mult sensul literal, în antecedente relativ ambiguizat: 1914: „*15. Cel nelucrat al meu l-au văzut ochii tăi...*" (p. 765); 1936: „*16. Cele nelucrate ale mele le-au văzut ochii Tăi...*" (p. 632). Literalitatea nu este însă întâmplătoare, Valeriu Anania nu face decât să amplifice expresia biblică a unei concepții în funcție de care îşi crease anterior bună parte a propriei poezii, a cărei temă obsedant recurentă este aceea a genezei, a ante-facerii, a monadei virtuale...

Un verb metaforizant preferat de traducător edițiilor anterioare şi folosit frecvent în tălmăcirea psalmilor este „a îmbăta". Luăm ca exemplu edificator *Psalmul 22*:

1914: „*7. Uns-ai cu untdelemn capul meu şi paharul tău este adăpându-mă ca un puternic.*" (p. 693).

1936: „6. (...) *uns-ai cu untdelemn capul meu şi paharul Tău este adăpându-mă ca un puternic.*" (p. 574).

2001: „*5. (...) uns-ai cu untdelemn capul meu, / iar paharul Tău mă'mbată de parc'ar fi prea tare.*" (p. 641).

Explicația unei asemenea preferințe constă tocmai în sensul metaforic al cuvântului, considerat ca adecvat pentru a releva conținutul teologic al versului, în acest caz Valeriu Anania restaurând traducerea originară, din

1698: „Celor îmbunătățiți duhovnicește, lectura Sfintelor Scripturi le este vin din potirul dumnezeiesc, care le înveselește inimile și-i scoate din ei înșiși (îi îmbată) prin puterea și adâncimea înțelesurilor (un fel de extaz al cititorului înduhovnicit). Textul Masoretic e mai simplu: «paharul meu se revarsă».” (pp. 641-642). Un alt exemplu al utilizării semnificatului poetic îl oferă *Psalmul 64*, 10:

1914: *„11. Brazdele lui îmbată-le, înmulțește rodurile lui, întru picăturile lui veseli se va răsărind.”* (p. 717).

1936: *„11. Adapă brazdele lui, înmulțește roadele lui și se vor bucura de picături de ploaie, răsărind.”* (p. 594).

2001: *„Adapă-i brazdele până la beție, / înmulțește-i roadele!; / vesel va fi în stropii lui de ploaie când totul odrăslește.”* (p. 685).

Comparativ cu versiunile anterioare, se observă la Valeriu Anania un plus concludent de fericită poetizare a versetului, nu doar prin reunirea metaforică în primul vers a verbului „a adăpa” și a substantivului „beție”, ci și prin introducerea inedită a atât de sugestivului „odrăslește” la final, infinit mai poetic decât prozaicul „răsărind”. Astfel, la Valeriu Anania, devine evident că psalmul sugerează nu doar o resurecție vegetală, ci una ontică, ce include anticiparea resuscitării ființării, inclusiv și îndeosebi a omului nepărăsit de Dumnezeu, a psalmistului ce surprinde umanitatea aflată în impas. Precizăm, fără comentarii suplimentare, subtitlul psalmului în discuție și nota de subsol aferentă: *Pentru sfârșit: un psalm-cântare al lui David, odă cântată de Ieremia și Iezechiel și de poporul robit, când erau ei gata de plecare*. „În anul 587 Evreii au fost duși în captivitatea babilonică, dar profetul Ieremia a prezis că după 70 de ani se vor întoarce. Printre profeții captivi se afla și Iezechiel. După întoarcerea captivilor s'a făcut și restaurarea templului din Ierusalim.” (p. 684). De la răsărirea semințelor din brazde la odrăslirea poporului în jurul templului restaurat e o diferență de expresie pe care doar un teolog-artist ar fi intuit și reușit să o sugereze.

Alteori traducătorul nu modifică semnificativ expresia edițiilor anterioare, dar consideră necesar a interveni prin note explicative ale imaginilor pe care aceste pasaje le sugerează: *„Adânc pe adânc se cheamă în vuietul cascadelor Tale; / toate talazele și valurile Tale au trecut peste mine.”* (41, 7, p. 663). „Grandioasă, superbă imagine-simbol a tuturor relelor ce s'au abătut asupra psalmistului. Încercările la care Dumnezeu îl supune pe om îl ajută pe acesta să-și cunoască propriile profunzimi. Mai mult, așa cum într'o cascadă apa de deasupra pragului se prăvălește în străfundul celei de jos, sfredelind-o și răscolind-o, tot astfel, prin suferință, adâncurile lui Dumnezeu se năpustesc în acelea ale omului, ajutându-l să I le cunoască și să și le cunoască.” (p. 663). Se aude distinct mai degrabă euforia *poetului*, uimit cum un conținut teologic poate dobândi o atât de frumoasă expresie artistică, încântat că psalmistul a dovedit o inspirație poetică inegalabilă în a exprima relația dintre om și divinitate.

Uneori însă, din dorința de a respecta o cât mai fidelă adecvare la sensul teologic, traducătorul nu doar că prevalează asupra artistului, dar chiar atentează la calitatea poetică a psalmului: *„Ce-mi va face mie insul materialnic?”* (55, 4, p. 677). Construcția, sensibil forțată, nu se regăsește în edițiile anterioare: 1914: *„... ce-mi va face mie trupul?”* (p. 713); 1936: *„Ce-mi va face mie omul?”* (p. 590). În lumina notei de subsol, ne rezervăm opinia conform căreia varianta lui Bartolomeu Valeriu Anania, este, în acest caz, ușor neavenită, preferabilă fiind cea din ultima ediție a *Septuagintei*, „trupul”: „Literal: «Ce-mi va face mie carnea?». La fel în Versiunea Ebraică. Ideea e constituită pe opoziția spirit-materie: omul care se încrede în puterea (eminamente spirituală) a lui Dumnezeu nu are a se teme de cei ce se încred în materialitatea puterii (arme, armate, cetăți, bani etc.).” (p. 677). Dacă excesul de metaforizare ar fi constituit un reproș ușor de anticipat (deși complet caduc în fapt) în cazul unui poet traducător, se constată însă, incidental, reversul, excesul de explicitare filologică și teologică, poate tocmai ca o subliminală cenzură a firii artistice. În alte cazuri însă Valeriu Anania înlătură literalitatea, preferând o expresie sinonimică, din pură pudibonderie: *„ca niște gunoaie i-au devenit pământului”* (82, 10) substituie figurat literalul propriu: „Expresia originală e mai tare: «ca o balegă».” (p. 710). O interdicție de limbaj ce nu poate fi explicată decât printr-o cenzură a intelectului ce exprimă o civilitate onorabilă, de bun simț, dar ușor exagerată, față de textul sfânt, care însă respectă tradiția tălmăcirii: 1914: *„făcutu-s'au ca gunoiul pământului”* (p. 731), 1936: *„făcutu-s-au ca gunoiul pe pământ”* (p. 605). Traducătorul are meritul, în acest context, de a indica și originarul față de care tradiția s-a delimitat.

Însă relația dintre Valeriu Anania, restaurator al textului sfânt, și limba în care se exprimă, este, păstrând paralelismul, aceea dintre revizuirea filologică și o autentică restaurare lingvistică. Deși teologul a respins permanent asumarea calității de lingvist (cea de filolog fiind intrinsecă diortorisirii),

faptic nu putem decât să constatăm triumful unei preocupări (e drept, anterior artistice) de o viață în a afla „cuvântul potrivit". Menționăm, în acest sens, dintr-o multitudine de exemple posibile, utilizarea lui „a via", de o expresivitate nu doar arhaică, ci mai ales adecvată contextului: „*Întorcându-te Tu, Dumnezeule, pe noi ne vei via*" (84, 6, p. 712); „«a via»: vechi şi frumos cuvânt românesc, aproape ieşit din folosință (nu însă şi din dicționare)" (p. 712). Ca o dovadă, edițiile anterioare exemplifică „evoluția regresivă" (pentru a nu spune „involuția") utilizării termenului: 1914: „*Dumnezeule! Tu întorcându-te ne vei viea pre noi*" (p. 732), iar 1936 tradusese prin perifrază: „*Dumnezeule, Tu întorcându-Te, ne vei dărui viață*" (p. 606). Valeriu Anania reiterează expresia restauratoare: „*viază-mă şi-Ți voi păzi cuvintele.*" (118, 17, p. 754), prilej cu care indică şi perifraza sinonimică: „«a via»: a ține (a menține) în viață." (p. 754), versiunile anterioare păstrând, desigur, logica expusă: 1914: „viează-mă" (p. 754), 1936: „voi trăi" (p. 623). Poate cel mai explicit exemplu al modalității complexe de raportare a traducătorului la materialul lingvistic folosit îl oferă *Psalmul 104* unde, în decursul a doar câteva versete, întâlnim trei opțiuni lingvistice distincte ca principiu, fiecare însă adecvată întru autenticitate circumstanței textuale. Vom indica versiunile succesive ale traducerii, întru o relevanță superioară a valențelor ultimei revizuiri/restaurări:

1914: „*16. Şi au chemat foamete pre pământ; toată întărirea păinei o au sfărâmat. / 17. Trimis-au înaintea lor om, rob s'a vândut Iosif. / 18. Smeritu-au în obezi picioarele lui; prin fier a trecut sufletul lui, până ce a venit cuvântul lui. / 19. Cuvântul Domnului l-au aprins pre el...*" (p. 745).

1936: „*16. Şi a chemat foamete pe pământ şi a sfărâmat paiul de grâu. / 17. Trimis-a înaintea lor om: rob a fost rânduit Iosif. / 18. Smeritu-l-au, punând în obezi picioarele lui; prin fier a trecut sufletul lui, până ce a venit cuvântul Lui. / 19. Cuvântul Domnului l-a aprins pe el...*" (p. 615).

2001: „*16. Şi a chemat foamete pe pământ, / paiul pâinii l-a fărâmat; / 17. înaintea lor a trimis un om: / Iosif a fost vândut ca sclav. // 18. Picioarele i le-au umilit în obezi, / viața lui a trecut prin cătuşe / 19. până ce cuvântul său a răzbătut afară. / Rostirea Domnului l-a trecut prin lamură...*" (p. 736).

Dincolo de îndreptarea unei grave ambiguități, ce s-a transformat în eroare crasă în cazul ediției 1936 (cuvântul nu este al Domnului, ci al obiditului Iosif), Valeriu Anania introduce trei sintagme inedite în propria

traducere: „«paiul pâinii»=paiul spicului, paiele pe care se sprijină holda; şi limba română foloseşte până astăzi «a culegea pâinea» pentru «a secera grâul».”; „prin cătuşe" în loc de „literal: «prin fier» sau «în fier».”; „«l-a trecut prin lamură»=l-a trecut prin proba de foc, l-a purificat prin încercări extreme (asemenea aurului lămurit în foc)." (p. 736). Aşadar, o opțiune lingvistică aparținând limbajului popular, una neologică, actualizatoare a limbii, iar cea de a treia, inedită stilistic, metaforică. Versetele exprimă, accidental sau nu, tripartiția personalității traducătorului: teologul şi filologul erudit, tradiționalist al „limbii vechilor cazanii"; spiritul înnoitor, al prezentului, al contemporaneității, în concordanță cu evoluția culturii, civilizației şi a istoriei limbii; harul artistic, substrat fecund, creator, al poetului rostit vreme de şase decenii în stihuri personale. Remarcabilă este aflarea mai mereu a circumstanței adecvate în care să se manifeste plenar fiecare dintre calitățile funciare sinelui, într-o modalitate ce glisează inefabil, nelămurit, între cenzura conştientă, rațională, şi impulsul intuitiv, subliminal, infrarațional.

În acest context considerăm oportun a releva opiniile exprimate de Pr. Prof. Dr. Vasile Mihoc, ce sugerează faptul că diortorisirea, inedită prin noncomformism şi originalitate, a lui Bartolomeu Valeriu Anania, presupune intrinsec ideea că traducerea poetică este o creație în limba în care textul este actualizat, în cazul de față, o creație în limba română: „... ca să redai ce ai înțeles din original în propria ta limbă, cu frumusețe şi demnitate, nu e destul să cunoşti limba originalului şi nici chiar să sesizezi întreaga încărcătură de sens a figurilor de stil, ci trebuie să fii creator şi, depăşind orice ispită a unei redări literaliste, *să creezi* un text care să ofere cititorului traducerii cât mai mult cu putință din valențele şi frumusețile originalului. (...) Dar este şi mai greu – cu mult mai greu – în cazul textelor poetice. Merită să amintim, în acest context, ce spunea Martin Luther, realizatorul versiunii fondatoare a Bibliei în limba germană, despre traducerea poeziei biblice: «Cine vrea să vorbească în germană, nu trebuie să folosească stilul ebraic. Ci, mai degrabă, trebuie să aibă grijă ca – odată ce l-a înțeles pe autorul evreu – să se concentreze asupra sensului textului, întrebându-se: ««Ce spun (cum se exprimă) germanii într-o astfel de situație?»». Odată ce are cuvintele germane care vor servi scopului său, să lase deoparte cuvintele ebraice şi să exprime în chip liber înțelesul în cea mai bună germană pe care o cunoaşte».”[1]. Bartolomeu Valeriu Anania a aderat la acest deziderat în mod temperat, atât cât a fost necesar pentru a afla numitorul comun între

1 Pr. Prof. Dr. Vasile Mihoc, *op. cit.*, p. 106.

intenționalitatea originară a textului, prezervarea sau restaurarea acesteia, şi stadiul actual al limbii române, literare sau academice, după fiecare context în parte, într-o atentă cumpănire a opțiunilor disponibile, creând, finalmente, opera majoră a îndelungatei sale exprimări în cuvinte.

Ecclesiastul oferă noi exemple asupra modalității în care traducătorul optează pentru utilizarea limbii în funcție de circumstanțele textuale. Expresie extremă a imaginii deşertăciunii este şi aceea a „leneşului care ajunge să-şi consume propria substanță", redată prin versurile „*Nebunul își ține mâinile în sân / și-și mănâncă propria sa carne.*" (4, 5, p. 855), exprimare frustă, dar deosebit de sugestivă, capabilă să provoace reacții extreme din partea receptorului. Nu este o creație a lui Valeriu Anania, ci doar o reformulare literară după ediția anterioară a *Septuagintei*, „*Cel fără de minte își ține mâinile în sân, și'și mănâncă cărnurile sale*" (p. 809), „revizuită" în ediția 1936, „*Nebunul stă cu mâinile în sân și își mănâncă singur timpul...*" (p. 667), dar „restaurată" în 2001. Adeseori Valeriu Anania află drumul median între exprimarea „colocvială", limba vie, vorbită, actuală şi metaforizare. Exemplu „vlăguieşte" din 7, 7: „*Căci asuprirea îl face pe cel înțelept nebun / și-i vlăguiește inima.*" (pp. 858-859), comparat cu 1914: „*8. Năpasta împresură pe cel înțelept, și strică inima celui bun de neam.*" (p. 811) şi 1936: „*Căci asuprirea poate să facă nebun pe un înțelept, și mita strică inima.*" (p. 668). Alteori metaforizarea este sever cenzurată, dar totuşi vag sugerată, ca în 10, 3: „*... când un nebun merge pe drum, / inima lui duce lipsă*" (p. 864), cu sensul indicat în subsolul paginii, „spiritul său devine slăbănog", sens pe care antecesorii îl exprimaseră extrem de propriu: 1914: „*... când umblă nebunul pre cale, inima lui fără de minte este*" (p. 814); 1936: „*... celui nebun când merge pe drum îi lipsește dreapta pricepere*" (p. 671). După cum, în alte cazuri, limbajul traducerii lui Valeriu Anania este mai accentuat colocvial, ca în cazul cuvântului „dedesubturi" (7, 29, p. 860), pentru literalul „multe rațiuni", mai literar tradus în versiunile precedente: 1914: „cugetări" (p. 812), 1936: „vicleşuguri" (669), opțiunea fiind argumentată prin explicația conform căreia „«Dedesubturi» angajează ideea de sacrificii, complicații, subtilități, chichițe, unelte de a despica firu'n patru atunci când adevărul e evident în simplitatea lui." (p. 860), ceea ce poate fi corect semantic, dar oarecum neavenit poetic. Uneori consecințele luptei dintre acuratețea ştiințifică şi rafinamentul estetic determină restaurarea adecvată a sensului, neîndreptățind „poetica". Ceea ce nu este cazul finalului *Ecclesiastului*, unde spiritul artistic prevalează, oportun, asupra celui ştiințific, în a crea formulări poetice originale, deosebit de sugestive pentru sensul avut

în vedere. Vom cita în paralel 12, 10-11, pentru a contata diferență sensibilă de registru al tălmăcirii:

1914: „*10. A cercat Eclisiastul ca să afle cuvintele voiei, și să scrie drept cuvintele adevărului. / 11. Cuvintele înțelepților, ca strămurile și ca cuiele înfocate care din tocmele s'a dat dela un păstor.*" (p. 816).

1936: „*10. Ecclesiastul s-a străduit să găsească sfaturi folositoare și îndrumări adevărate și să le scrie întocmai. / 11. Cuvintele celor înțelepți sunt ca boldurile de îmboldit dobitoacele și ca cuie înfipte și ascuțite și sunt date de un Păstor.*" (p. 672).

2001: „*10. Mult s'a străduit Ecclesiastul / să descopere cuvintele dorului, / scrisul săgetător, cuvintele adevărului. / 11. Cuvintele înțelepților sunt ca țepușele, / și ca niște cuie bine bătute, / dăruite din îmbelșugarea unui singur Păstor.*" (pp. 866-867).

Versurile, în traducerea lui Valeriu Anania, se recomandă de la sine ca superioare estetic precedentelor, dar, pentru o înțelegere exhaustivă a proprietății remarcabile a formulărilor ultime, glasul auctorial este de neeludat. Notele de subsol nu doar că motivează fiecare sintagmă în parte, dar oferă şi notabile relevări ale unor sensuri pe care formulările precedente erau departe de a le fi intuit sau cel puțin nu fuseseră capabile să le surprindă. „Cuvintele dorului", expresie preferată „cuvintelor voiei" şi „sfaturilor folositoare", din rațiuni evident estetice, incidental fiind inclus însă şi ecoul biografic ce i-a configurat propria sensibilitate poetică: „Literal: «cuvintele dorinței», «cuvintele voii»; cuvinte după vrere şi dorință (Arghezi ar fi tradus: «cuvinte potrivite»). Căutarea şi găsirea unui cuvânt, în strădania poetică, este nu numai o problemă tehnică, ci şi una afectivă." (p. 866). În lumina întregului conținut intim al *Ecclesiastului*, putem considera că vocea auctorială a exprimat, mai degrabă decât voia şi sfaturile, dorul său intim pentru o lume mai bună. „Scrisul săgetător" nu substituie gratuit, printr-o orgolioasă licență poetică, „scrierea dreaptă" sau „scrierea întocmai", ci metaforizează literalitatea: „«scrisul în linie dreaptă»; corect, dar care trebuie să aibă şi o țintă şi să o atingă." (p. 867). Doar în lumina tălmăcirii lui Anania receptorul versului se va simți direct, percutant vizat de scrisul ecclesiastului. „Țepuşele" sunt indubitabil şi necontroversabil o versiune actuală față de „strămurile" sau „boldurile de îmboldit dobitoacele" şi, în plus, fără a pierde literalitatea originară, câştigă, din nou, figuratul, metaforicul, alegoricul: „«cuvântul-

țepușă», cel menit să trezească nesimțirea limbajului de rutină.” (p. 867). Traducătorul se va fi referit, tacit, intrinsec sau involuntar, atât la scrisul resuscitant al ecclesiastului, cât şi la propria tălmăcire.

Introducere la Cântarea Cântărilor relevă în cel mai înalt grad spiritul polifonic al restauratorului. Valeriu Anania dă dovadă aici de o receptivitatea culturală binevenită, deopotrivă prin referirile la interpretările creştinismului occidental, îndeosebi prin citarea, amplă, a Sfântului Grigorie de Nyssa şi a Sfântului Ioan al Crucii, cât şi, mai ales, prin constantele trimiteri la traducerile „laice”, în limba română, ale textului scripturistic, dar şi la poezia lui Vasile Voiculescu. Aici scriitorul Valeriu Anania se poate exprima plenar, întrucât materialul revizuirii este mai aproape decât oriunde altundeva în *Sfânta Scriptură* de expresia „lumească”, de ingenua poezie a omenescului surprins într-una dintre datele sale caracteristice: dragostea, aparent fără nici o legătură cu subtilitățile dogmatice teologice. „Prezență singulară şi stranie în canonul Sfintei Scripturi, Cântarea Cântărilor e ca şi cum Venus din Milo s'ar fi rătăcit cândva, statuară, printre mozaicurile Aghiei Sofia: un splendid poem de dragoste omenească, în care nu există nici măcar o adiere de Dumnezeu, de transcendență, de revelație, de sacralitate, de iubire transfigurată, inefabilă; dimpotrivă, totul musteşte de grație carnală şi senzualitate transparentă, într'un univers al erosului candid, în care trupul omenesc, înveşmântat mai mult în miresme decât în haine, aproape că nu mai are ascunzişuri.” (p. 868). Desigur, prefațatorul textului va puncta toate interpretările alegorice care i-au fost acordate textului nonconformist, amintind însă şi viziunile „profane” asupra acestuia:, de la Teodor de Mopsuestia la Ernest Renan, între care „... Petru Creția (care ne-a lăsat una dintre cele mai frumoase versiuni), în timp ce Ioan Alexandru, el însuşi un tălmăcitor inspirat, consemnează alegorismul iudaic şi creştin al operei.” (p. 869). Receptările mistice aparțin lui Paul Claudel şi Sfântului Grigorie de Nyssa, opiniile celui din urmă prilejuind o inedită trimitere în paranteză: „În ultimă instanță, poemul cântă unirea sufletului cu Dumnezeu prin iubire, o iubire care, pe de-o parte, duce la cunoaştere (o idee ce va fi reluată, în secolul nostru, de Nae Ionescu)...” (p. 869). Inedit este şi paralelismul plin de acuratețe pe care Valeriu Anania îl realizează între *Cântarea Cântărilor* şi poezia Sfântului Ioan al Crucii, prin care nu ezită să observe deopotrivă conceperea neconvențională a divinității ca „amant”, cât şi cvasipastişarea versurilor biblice de către misticul poet medieval.

Paralelismul dintre *Cântarea Cântărilor* şi poezia lui V. Voiculescu va conduce însă spre efecte perfect contrare, *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducerea imaginară de...* fiind considerate o... continuare (şi chiar o împlinire!) a versurilor biblice: „Ca şi în opera biblică, Dumnezeu îi este poetului-isihast un prieten care aspiră să-i devină iubit, amant şi mire duhovnicesc, izvor şi receptacol al comuniunii. El caută inima poetului, îi iese în întâmpinare, suferă, disperă, o imploră, îi e dor; prin logodirea ei, el îşi caută propria împlinire, căci Creatorul nu e întreg decât împreună cu creația Lui. Logos prin excelență, El e cuvântător, partener de dialog. El îi vorbeşte poetului în limba acestuia, adică în acelaşi gen literar, el însuşi fiind un geniu al poeziei, adică al unui mod de existență comunitar.” (p. 870). Considerațiunile, relativ şocante, ale traducătorului, îşi află însă argumentare prin relevarea stării de *agape* (iubire spirituală) instituită între poet şi divinitate, stare ce transcende *erosul* superficial şi prozaic; dar şi prin aceea că, în comparație cu opera poetică a lui Solomon şi a „marelui trăitor” Ioan al Crucii, Iubitul divin al lui Voiculescu este receptat ca aparținând, totuşi, sferelor înalte, nu orizontalității. Cu toate acestea: „Şi poate că, după secole de căutări şi şovăieli, o lectură adecvată a Cântării Cântărilor devine accesibilă prin opera de maturitate şi elevație duhovnicească a lui V. Voiculescu.” (p. 871). Deşi introduce dubitativul, vocea auctorială optase destul de transparent pentru viziunea expusă. Dealtfel Vasile Voiculescu este amintit şi într-o notă infrapaginală, determinată de 3, 4, în care iubita mărturiseşte că l-a „răpit” pe alesul inimii ei: „V. Voiculescu va exclama, la rândul său, în încleştarea unei experiențe mistice: «O-ho, Te-am prins, Doamne, nu mai scapi, / Te țin prizonier...» (*Prizonierul*).” (p. 876).

Accentuarea, în finalul prefațării, a dimensiunii pur „lumeşti” a poemului biblic, posibilă şi în afara unei hermeneutici a alegoricului şi a misticului („... Cântarea Cântărilor rămâne un imn al iubirii desăvârşite dintre bărbat şi femeie, al cărei corolar este împlinirea, nunta.”, p. 871), trimite deopotrivă înspre antecedentul poetic al dramaturgului Valeriu Anania, în poemul dramatic *Miorița* (1966), cât şi înspre suprema libertate de viziune pe care restauratorul şi-o acordă în traducerea creativă a versurilor *Sfintei Scripturi*.

Chiar primul capitol ne oferă o amplă şi relevantă paletă a naturii complexe a tălmăcirii lui Valeriu Anania. Pe de o parte traducătorul se străduieşte să fie fidel primei ediții, cea din 1688, a traducerii în limba română a Bibliei, după cum o probează chiar primul vers: „*- Sărute-mă cu sărutarea gurii sale!*” (p. 872), variantă permanentizată până la ediția din 1914: „*- Sărute-mă cu sărutarea gurei sale*” (p. 817), modificat în 1936, pentru a accentua nuanța imperativă, dealtfel menționată în subsolul paginii şi de

către Valeriu Anania (altfel posibil a fi receptată ambiguu, ca pur optativ): „*Sărută-mă cu sărutările gurii tale*" (p. 673). Ioan Alexandru, bunăoară, transformase radical sintaxa versului, preferând indicativul enunțiativ pentru înlăturarea oricărei incertitudini: „*El mă sărută din sărutările gurii sale*" (p. 31)[1]. Prin urmare, în acest caz, conservatorism dovedit de tălmăcitor, sau, altfel exprimat, respect augmentat față de tradiție. Un alt vers, „*Mă duse regele'n cămara lui*" (1, 3, p. 872), necontroversabil sintactic, determină însă trimiteri către... folclorul românesc şi literatura cultă, pentru explicitarea sensului metaforic: „prefigurare, prin vis şi dorință, a spațiului nupțial. Mirele e asimilat unui rege (şi nu numai prin coroana lui Solomon). În acest sens, a se vedea cununile din Taina Nunții (dar şi simbolistica din folclorul românesc, aşa cum o găsim, de pildă, în *Călin* de Eminescu şi *Nunta Zamfirei* de Coşbuc)." (p. 872). Pe de altă parte, Valeriu Anania nu ezită să îşi exprime abundent spiritul poetic, reconfingurând profund structura versetului 3:

1914: „*La mirosul mirurilor tale vom alerga. Băgatu-m'a împăratul în cămara sa, bucura-ne-vom, şi ne vom veseli de tine, iubi-vom țâțele tale mai mult decât vinul, dreptatea te-a iubit pe tine.*" (p. 817).

1936: „*Răpeşte-mă, ia-mă cu tine! Hai să fugim! – Regele m-a dus în cămările sale: ne vom veseli şi ne vom bucura de tine. Îți vom preamări dragostea mai mult decât vinul. Cine te iubeşte, după dreptate te iubeşte!*" (p. 673).

Ioan Alexandru, 1977: „*4. Trage-mă după tine, să ne grăbim! / Regele m-a introdus în cămara sa / Vom sărbători şi ne vom bucura în tine / Vom lăuda iubirea ta mai mult decât vinul. / Pe drept eşti iubit.*" (p. 31).

2001: „*Ținându-ne de paşii tăi / vom alerga s'avem în răsuflare / mireasma mirurilor tale. / Mă duse regele'n cămara lui; / ne-om bucura, ne'om veseli de tine; / mai aprig decât vinul îți vom iubi alintul; / pe drept o fac cei ce te iubesc.*" (p. 872).

Libertatea traducerii se remarcă îndeosebi în primele trei versuri, poeticitatea fiind extrem de timid redată în toate cele trei versiuni anterioare, cele ce au urmat *Septuagintei* din 1914 pierzând până şi efectul foneticostilistic atât de liric al sintagmei „mirosul mirurilor", pe care Valeriu Anania îl recuperează prin şi mai rafinatul „mireasma mirurilor", în plus introducând,

1 *Cântarea Cântărilor*. Studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Traducere din limba ebraică, note şi comentarii de Ioan Alexandru, Bucureşti. Editura Ştiințifică şi enciclopedică, 1977, p. 31.

printr-o fericită intuiție, „Ținându-ne de paşii tăi", ce sugerează o urmare voluntară *întru* şi nu doar *înspre* direcția indicată de iubit (semnificație intimă dacă luăm în considerarea dimensiunea mistică şi alegorică a textului). Cert este că se propune un indubitabil plus valoric al expresiei poetice, față de prozaicele „vom alerga", „răpeşte-mă, ia-mă cu tine, hai să fugim", sau greu de acceptatul „trage-mă". În ceea ce priveşte „iubirea țâțelor" alesului, Valeriu Anania atrage atenția că e vorba de o lecțiune eronată a Textului Ebraic, observată nu doar de Paul Claudel, ci şi de traducătorii ulteriori ai versului în limba română, față de ale căror versiuni, „preamărirea dragostei", „lăudarea iubirii", Valeriu Anania preferă mai delicatul „iubirii alintului", pentru a trimite, prezumăm, către perspectiva paternalistă, protectoare a divinității/bisericii față de creatura/supuşii săi. Tentația poetizării unui text prin excelență liric se poate constata şi prin sinonimizarea unor lexeme prea „fruste" şi derizorii în ediția anterioară, 1914, consecventă literalității, ulterior vag literaturizată, însă prin eliminarea unei comparații esențiale, precum versetul 9:

1914: „*Cât de frumoase sunt fălcile tale, ca ale turturelei, grumazul tău ca mărgelele scumpe.*" (p. 817).

1936: „*Frumoşi se văd obrajii tăi, aşezați între cercei şi gâtul tău împodobit cu şire de mărgăritare.*" (p. 673).

Ioan Alexandru, 1977: „*10. Frumoşi sunt obrajii tăi între cercei / Gâtul tău ca mărgelele de coral.*" (p. 32).

2001: „*Ce mândră ți-i bărbia, precum a turturelei!, / grumazul tău, şirag de mărgăritare!*" (p. 873).

Valeriu Anania păstrează „grumazul" şi nu preferă „gâtul" întrucât optase, inspirat, pentru permanentizarea comparației cu turtureaua (dintr-o lungă serie comparativă cu porumbița în textul biblic). „Şirag de mărgăritare" este ales dintre antecedentele „mărgele scumpe", „şir de mărgăritare" sau „mărgele de coral" foarte probabil pentru familiaritatea sa sugestiv-feerică, loc comun al limbii române, elevat la rangul de titlu de operă cultă în *Înşirăte mărgărite* a lui Victor Eftimiu, piesă binecunoscută şi apreciată de Valeriu Anania. Inspirat se dovedeşte diortorisitorul şi prin sinonimizarea „fălcilor frumoase" ale iubitei cu „bărbia mândră", prin aceasta neîndepărtându-se nici de literalitate, precum variantele „obrajilor frumoşi între cercei". În general Valeriu Anania se dovedeşte fidel ultimei versiuni a traducerii *Septuagintei*,

pe care o ia ca principal/principial punct de reper al literalității/originarului/autenticului, cizelând doar stângăciile de expresie literară. În această ordine de idei, un alt exemplu de poetizare a expresiei literale îl constituie *Capitolul 4*, versetul 11:

1914: „*Fagur ce pică sunt buzele tale mireasă, miere și lapte este supt limba ta, și mirosul hainelor tale, ca mirosul Livanului.*" (p. 819).

1936: „*Ale tale buze miere izvorăsc, iubito, miere curge, lapte curge, de sub limba ta; mirosul îmbrăcămintei tale e mireasmă de Liban.*" (p. 674).

Ioan Alexandru, 1977: „*Miere groasă picură din buzele tale / Miere și lapte-i sub limba ta, / Şi mirosul veşmintelor tale / Precum mirosul Libanului.*" (p. 37).

2001: „*Ți-s buzele ca fagure prelins, / mireasa mea; sub limbă, miere, lapte; / balsamul ce te'nvăluie din straie / e ca balsamul din Liban.*" (p. 877).

Prima observație se referă la aranjarea, într-o gradație (subiectivă) a efectului poetic, estetic, a sintagmelor referitoare la buzele iubitei: „fagur ce pică" (foarte puțin inspirat), „miere groasă picură" (un minor pas înspre elevarea expresiei), „miere izvorăsc" (într-adevăr sugestiv) şi „fagure prelins", infinit mai „incitant" ca sugestie a erotismului pasional, suprapunerea lui „fagurelui" cu „a linge" şi „a (se) prelinge", în contextul evocării dorului iubitului pentru buzele iubitei plasând ipostaza ipotetică a celor doi în cea mai intim-explicită imagine a „grației carnale", a „senzualității (foarte) transparente". Menționăm că „straie" este un cuvânt mai adecvat dimensiunii mistico-alegorice, pe care o prezumă poemul, decât „haine", „îmbrăcăminte" sau mai apropiatul „veşmânt", după cum, în aceeaşi ordine de idei, mai recomandat pare a fi şi exoticul/esotericul „balsam" decât banalul „miros" şi chiar decât rafinatul „mireasmă". Dealtfel chiar traducătorul notează, infrapaginal, la un moment dat, că „În contextul semnificațiilor duhovniceşti este preferabilă metonimia." (p. 879). Cazul particular era al folosirii cuvântului „rază" ce îl substituie pe textualul „deschizătură" în „*Iubitul meu prin rază și-a'ntins mâna / și totu'n mine se mişca spre el.*" (5, 4, p. 879). Desigur „rază" nu eludează deloc sensul pur erotic al exprimării iubitei, ba chiar îl augmentează misterial, dar, spre diferență de „deschizătură", propulsează întreaga construcție înspre sensul alegoric al creştinismului anticipat. De menționat că variantele anterioare nu intuiseră nuanța şi oportunitatea tălmăcirii similare, păstrând sensul în datele superficiale ale jocului erotic: 1914: „*Frățiorul meu întins-a mâna sa prin fereastră și cele dinlăuntru ale mele s'au mișcat spre el.*" (p. 819); 1936: „*Iubitul mâna pe fereastră a întins și inima mi-a tresărit.*" (p. 675); Ioan Alexandru, 1977: „*Iubitul meu a strecurat mâna sa prin deschizătură / Și m-am cutremurat lăuntric pentru el.*" (p. 38). În mod constant Valeriu Anania reuşeşte să nu piardă din vedere multiplele modalități de receptare ale hermeneuticii poemului, aflând, funcție de context, expresia optimă.

Capitolul 4 este dealtfel foarte elocvent întru exemplificarea poetizării pe care s-a străduit a o împlini traducerea lui Valeriu Anania asupra textului. Bunăoară părul iubitei este „*... ca un ciopor de capre / mijind, șerpuitor, spre Galaad*" (4, 1, p. 876), sintagma ultimă fiind mult mai sugestivă, prin evocarea farmecului pletelor dansânde, decât anterioarele traduceri: 1914: „*... ca turmele caprelor ce urcă spre Galaad.*" (p. 819); 1936: „*... turmă de capre pare, ce din munți, spre Galaad coboară.*" (p. 675); o intuiție similară o avusese simțul artistic al lui Ioan Alexandru, 1977: „*... precum o turmă de capre / Care unduiesc pe muntele Galaad.*" (p. 36). În aceeaşi ordine de idei se încadrează şi deplasarea la o distanță considerabilă a adjectivului față de substantiv în „*iar sânii tăi, doi pui de căprioară / ce pasc răcoare, gemeni, printre crini.*" (4, 5, p. 877), comparativ cu: 1914: „*Amândouă țâțele tale, ca doi pui gemeni de căprioară cari pasc în crini*" (p. 819); 1936: „*Cei doi sâni ai tăi par doi pui de căprioară, doi iezi care pasc printre crini.*" (p. 674); Ioan Alexandru, 1977: „*Amândoi sânii tăi precum doi iezi / Gazele gemene / Ce pasc printre crini.*" (p. 36). Efectele stilistice sunt incontestabil superioare în varianta lui Valeriu Anania, cea care reuşeşte, între toate, a reda caracterul eminamente liric al textului. Dar spiritul resaturator al lui Bartolomeu Valeriu Anania se exercită multivalent, de la atenția acordată „actualizării" exprimării, ca în cazul „*Gropițele, căuşuri aromate / ce odrăslesc miresme*" (5, 13, p. 879), față de 1914, „*Obrajii lui ca năstrăpile cele de miros*" (p. 820), variante poetizate fiind şi 1936: „*Trandafir mirositor sunt obrajii lui, strat de ierburi aromate.*" (p. 675) sau Ioan Alexandru: „*Obrajii lui asemeni unei grădini de balsam / Turnuri de miresme*" (p. 39). Dealtfel „a odrăsli" pare a fi un termen preferat constant de poetul Valeriu Anania în contextul traducerii textului sfânt, asociat, uneori, cu alte construcții specifice întregii opere şi esteticii sale: „*să văd şuvoiul apei la obârşii / și via să o văd de-a odrăslit*" (5, 11, p. 881), comparat cu 1914: „*să văz izvorul pârâului, să văz de a dat viea*" (p. 820), 1936: „*să văd verdeața văii, dacă a dat vița de vie*" (p. 676) sau Ioan Alexandru, 1977: „*Pentru a vedea valea înmugurită / Pentru a vedea via dacă a erupt*" (p. 40). „Obârşiile" par a fi un ecou, mereu reiterat în opera lui Valeriu Anania, dacă ne referim fie la

genezele poetice, fie la obsesiile naratorului protagonist al prozelor sale sau la originile miturilor din dramaturgie. Acestea vor fi „odrăslit" plenar prin suprema sa creație, traducerea versurilor biblice în limba sa maternă.

Introducere la Cartea Profetului Isaia oferă un nou prilej de a remarca specificul, de acum tradițional, al traducătorului, în a prefața traducerea unei cărți biblice. Astfel, Bartolomeu Valeriu Anania nu omite să constate valența duală a profetului Isaia: „Deseori însă predicatorul este dublat de scriitor (direct sau prin tahigraf); el este un poet care folosește cu mare îndemânare metafora, comparația, parabola, hiperbola, metonimia, stilul direct sau indirect, lamentația, avertismentul, ironia, sarcasmul, amenințarea şi, nu arareori, invectiva. (...) ... opera sa îl prezintă, fără nici un dubiu, drept un om foarte cultivat, a cărui pană e deprinsă cu literatura, îndeosebi cu poezia; paginile sale, cele mai multe, sunt ale unui mare scriitor." (pp. 886-887). Deşi notele infrapaginile abundă în trimiteri de natură teologică, explicabile prin profetismul acut al vorbelor profetului Isaia, ca anticipare a creştinismului, totuşi, traducătorul nu va uita să releve şi aspectele amintite, specifice compoziției literare. Între acestea, constatăm o autentică delectare intimă în a consemna exprimările sau pasajele ironice, desigur frapante ca parte a unui text sobru şi sacru. Citām un singur exemplu, în care se face referire la idolatria politeistă ce caracteriza Babilonul, tentația de care nu au fost însă feriți nici evreii. Divinitatea, în dialog cu poporul ales, are un mod de adresabilitate foarte transparent ironic, într-un stil „propriu lui Isaia": „*5. Cu cine M'ați asemănat voi? / Vedeți, luați aminte, voi, cei rătăciți! / 6. Cei ce scot aur dintr-o pungă / şi argint la greutate, / îl vor cântări în cumpănă, / vor plăti un argintar şi vor face un idol / şi, plecându-se la pământ, i se vor închina. / 7. Îl ridică pe umăr şi pleacă la drum...*" etc. (46, 5-7, p. 942). Întotdeauna unde expresia scripturistică o impune, Valeriu Anania este atent în a indica faptul că imaginea teologică este construită prin intermediul cuvântului literar, într-o unitate osmotică a paradigmei, cum ar fi *Capitolul 6*, care „... cuprinde o viziune magnifică a lui Isaia, pe care autorul o realizează cu o savantă economie de mijloace literare." (p. 895). De asemenea traducătorul-poet acordă o atenție constantă pasajelor strict imnografice, lirice, al căror specific literar este menționat explicit, cum este cazul, aleatoriu ales, al *Capitolului 5*: „Poem de o remarcabilă frumusețe artistică, alcătuit de Isaia cam pe la'nceputul activității sale." (p. 893).

Dealtfel problema artei pe care o presupune deopotrivă scrierea cărților biblice, tălmăcirea acestora, dar şi creația divină, se relevă a se fi instituit

în preocupare statornică a lui Bartolomeu Valeriu Anania, care precizează infrapaginal motivația intimă ce l-a determinat în a revizui substanțial exprimarea, prin reflexivizarea unei acțiuni a instanței divine: „Asemeni unui artist, Dumnezeu mai întâi Şi-a «văzut» opera şi apoi a creat-o." (p. 941). A se compara traducerile succesive ale *Capitolului 45*, versetul 18, în care reflexivizarea – sau chiar acțiunea în sine! – lipseşte cu desăvârşire:

1914: „*Aşa zice Domnul cel ce au făcut cerul: acesta este Dumnezeu cel ce au arătat pământul, şi l-au făcut pre el...*" (p. 868).

1936: „*Că aşa zice Domnul, Care a făcut cerurile, Dumnezeu, care a întocmit pământul...*" (p. 713).

2001: „*Aşa zice Domnul, Cel ce a făcut cerul, / Acest Dumnezeu Care Şi-a arătat / pământul şi l-a făcut...*" (p. 941).

În aceeaşi ordine de idei poate fi inclus şi faptul că Valeriu Anania se referă, totuşi, la disputa filologică asupra paternității lui Isaia asupra operei în discuție. Deşi atrage atenția că, din punct de vedere teologic, disputa este superfluă, trimiterea literară nu lipseşte, când sunt amintiți un Deutero- (sau chiar Trito-) Isaia: „... ceva în genul butadei că Shakespeare n'ar fi existat şi că opera lui a fost scrisă de un altul, care însă se numea tot Shakespeare..." (p. 888). Soluția ameliorării disputei nu ține, în viziunea lui Valeriu Anania, doar de caracterul revelat al *Sfintei Scripturi*, ci şi de „mutația valorilor estetice" funciare vocii auctoriale, printr-o argumentație reiterată: „Iar dacă în laturile sau la marginile celor 66 de capitole se constată diferențe de stil, de limbaj sau de abordare, nimic mai firesc (ca şi în cazul lui Moise) la un autor care-şi exercită condeiul pe durata a patruzeci de ani." (p. 888).

Am insista însă pe relația traducătorului cu sensul literal al cuvintelor tălmăcite, sens adeseori eliminat din expresie, prin preferarea unor exprimări figurate, metaforice, poetice, poate mai în acord cu însuşi caracterul alegoric al profetizării. Selectăm, astfel, câteva exemple. În loc de literalul „preceptorii voştri (cei ce încasează impozitele) vă spicuiesc (vă fură puțin câte puțin, fără să băgați de seamă)", Valeriu Anania traduce „*vameşii tăi te vămuiesc*" (3, 12, p. 892). Tălmăcirile anterioare se circumscriu literalității sau unei expresii esențialmente distincte, dictată, desigur, de *Textul Masoretic*: 1914: „*11. Cârmuitorii voştri vă jefuiesc pre voi*" (p. 826); 1936: „*Poporul meu este asuprit de nişte copii*" (p. 679). Uneori opțiunea metaforică, derivată din metonimie, se cere imperios a fi explicată infrapaginal: „«duhul judecății»=duhul pedepsei;

«duhul arderii»: metaforă inspirată de curățirea metalelor prin topire, când cărbunii măresc flacăra și temperatura, zgura se arde, iar metalul (aurul) iese curat." (p. 893). Așadar, 4, 4:

1914: „*Că va spăla Domnul spurcăciunea fiilor și a fetelor Sionului, și sângele Ierusalimului va curăți din mijlocul lor cu duhul judecății și cu duhul căldurii.*" (p. 827).
1936: „*Când Domnul va fi spălat necurățenia fiicelor Sionului și va fi șters fărădelegile din mijlocul lui prin duhul dreptății și al nimicnicirii...*" (p. 680).
2001: „*Că Domnul va spăla spurcăciunea fiilor / și a fiicelor Sionului / și va curăți sângele din mijlocul lor / cu duhul judecății și cu duhul arderii.*" (p. 893).

Erudiția filologică, teologică și lingvistică a restauratorului devine evidentă în cazul lui 6, 12, unde Valeriu Anania explică de ce varianta originară, de la 1688, este preferabilă oricărei alteia: „Grecescul *makrýno* are două sensuri principale: «a prelungi» și «a alunga». Sf. Ioan Hrisostom le ia în considerare pe amândouă, începând cu ultimul: Isaia prevestește, pe de o parte, captivitatea a zece din cele douăsprezece triburi ale lui Israel, care pot fi «alungate» din ținuturile lor, și, pe de alta, propășirea («prelungirea») celorlalte două (Iuda și Veniamin), rămase acasă. Dar verbul «a prelungi» (pe care bătrânii noștri din 1688 l-au tradus prin «a îndelunga») poate să aibă o cuprindere mai largă: Dumnezeu se va îndura de supraviețuitorii captivității și va face ca ei să aibă o viață mai lungă («îndelungarea de zile») spre a se înmulți și a reface, dintr'o simplă «rămășiță», un întreg popor. T. M.: «îi va alunga»." (p. 896). Expresia și subtilitatea semantică a acesteia fuseseră pierdute, Valeriu Anania restaurând autenticitatea primordială:

1914: „*Și după aceasta va îndelunga Dumnezeu oamenii și se vor înmulți cei ce au rămas pre pământ.*" (p. 829).
1936: „*Până când Domnul va izgoni pe oameni și pustiirea va fi mare în mijlocul acestei țări.*" (p. 682).
2001: „*Iar după aceasta Dumnezeu îi va îndelunga pe oameni și cei ce au rămas pe acest pământ se vor înmulți.*" (p. 896).

În *Introducere la Ieremia* Valeriu Anania menționează concluziv: „În fața unor asemenea înfășurări și desfășurări ale istoriei, eforturile filologiei mistagogice își micșorează importanța. Cartea lui Ieremia se cere citită așa

cum este: opera unui crainic al dialogului dintre slăbiciunea lui Dumnezeu pentru om și neliniștea omului sub nemărginirea Creatorului său." (p. 968). Cu toate acestea, notele infrapaginale constituie o debordantă desfășurare de observații și mențiuni filologice, lingvistice în special, prin care traducătorul motivează folosirea unor termeni cu sensul figurat și nu propriu, sau viceversa. „*Există un duh al rătăcirii-prin-pustie*" (4, 11, p. 974), versiune similară celei din 1914, dar diferită de varianta din 1936 („*Iată vine vânt arzător din munții cei pustii...*", p. 734), determină explicația infrapaginală pentru o evidentă metaforizare, un sens figurat preferat de *Septuaginta* comparativ cu *Textul Masoretic*: „Experiența celor patruzeci de ani ai rătăcirii lui Israel prin pustie, presărată cu răzvrătiri idolatre, pare să fi lăsat în subconștientul acestui popor anume «duh» al nesupunerii, ca un morb dobândit printr'o boală lungă. Textul Masoretic e tern: «un vânt din munții golași în pustie se'ndreaptă spre fiica poporului Meu»." (p. 974). Valeriu Anania nu uită, mai mereu, să ofere lui Bartolomeu ocazia de a argumenta superioritatea teologică a versiunii grecești față de cea ebraică. Opțiunile personale ale traducerii lui Valeriu Anania se află într-o succesiune a preferării sensului fie figurat, fie propriu, atenția diortorisitorului fiind reținută, aparent aleatoriu, de metaforizare sau literalitate. Exemplu, *Capitolul 6*, unde Valeriu Anania alege traducerea ca și „curăție a sufletelor" (4, 16), față de „odihnă" (1914 și 1936), explicația ținând de contextul semnificației: „Ebr.: «liniște». Contextul însă se referă la un popor impur." (p. 978). În versetul 27 întâlnim sintagma „dascăl de'ncercare", față de „socotitor" (1914) sau „turn" (1936), prin care Valeriu Anania încearcă să fie fidel literalului „*dokimastés* (folosit numai aici în V. T.)=«examinator», «controlor», «judecător» (de la verbul *dokimázo*=«a încerca», «a cerca», «a pune la probă»)." (p. 978). Pentru ca, în același verset, diortorisitorul să revină la opțiunea pentru sensul figurat în cazul „Eu le voi cerca purtarea", față de „calea" (1914) sau „drumul" (1936). Valeriu Anania acceptă sensul propriu ca specific textului, dar specific contextului este motivată a fi opțiunea sa: „Literal: «calea», dar cu înțelesul de «conduită», «fel de a fi»." (p. 978).

Chiar și atunci când traduce literal o imagine frustă, lipsită de pudibonderie, Valeriu Anania atrage atenția supra sensului alegoric al acesteia: „*Pentru mulțimea nedreptăților tale ți s'au desfăcut poalele, / ca să te dea de gol călcâiele.*" (13, 22): „Imagine tare (și totuși eufemistică) a desfrânatei (simbol al idolatriei lui Israel) care nu-și mai poate ascunde păcatele." (p. 986). În general însă, traducătorul se remarcă prin adecvarea cu care optează pentru

folosirea sensurilor figurate, metaforice, cum o probează şi referirea lui Ieremia la o acţiune a divinităţii asupra poporului ales: „*De pe-afară ţi-a luat fiinţa, / El ce locuieşte întru cei aleşi.*" (10, 17, p. 983), Valeriu Anania preferând „fiinţa" unde antecesorii o făcuseră prin „statul" (1914) sau complet diferit, prin referire la cetatea Ierusalimului: „O, tu, cea care eşti impresurată, strânge-ţi de pe pământ avuţia" (p. 741), opţiunea figurată a originarului fiind impusă, din nou, de context: „*hypóstasis*=«substanţa». Se traduce şi prin «fiinţa», «fiinţarea» (ca în Evr 11, 1). Aici e vorba de ipostaza divină a poporului ales, popor alcătuit din «aleşii» în care locuieşte Dumnezeu." (p. 983). Tot de subtilitate a intuirii unui sens metaforic ţine şi traducerea vorbelor adresate de Dumnezeu, prin vocea lui Ieremia, falşilor profeţi: „*... Eu sunt împotriva profeţilor care scornesc vorbe profetice şi-ţi dormitează somnul.*" (23, 31, p. 998). Sintagma finală, sensibil poetic-metaforică, este o creaţie a lui Valeriu Anania, precedentele fiind „dormitează în uimirea lor" (1914, p. 919) sau omisiunea completă (1936, *Textul Masoretic*), vocea tălmăcitorului modern fiind, desigur, în acest caz, un ecou al preocupărilor onirice din unicul său roman: „Somnul falşilor profeţi nu e un somn adevărat, înlăuntrul căruia se produc visele, ci o moţăială al cărei «vis» nu poate fi altceva decât un produs al zonei confuze dintre conştient şi inconştient." (p. 998).

Vocea auctorială/sensibilitatea eufonică a artistului devine, în unele cazuri, adiacentă realităţii lingvistice în a releva subtilităţile de expresie ale versiunii originare, ebraice, intraductibile, precum în *Capitolul 1*, unde „Versetele 11 şi 12 sunt construite pe jocul a două cuvinte: «migdal», care în ebraică se numeşte *şaqed*, şi «veghetor», care, în aceeaşi ebraică se cheamă *şoqued*. Aşadar, migdalul, cel ce veghează cu nerăbdare să vină primăvara pentru a fi cel dintâi care înfloreşte (uneori la sfârşitul lui ianuarie), devine simbol al lui Dumnezeu, Cel-pururea-veghetor." (p. 969). Şi, mai evident, când ţine să precizeze că sintagma „viaţa ca o pradă" (21, 9, reiterată în 45, 5, p. 1020), creată de el (anterior, în 1936: „va fi luat ca pradă", p. 751), este „... expresie ce pare mai degrabă un proverb; chiar dacă e pândită de ucigaşi, ea merită să fie trăită, ca una ce constituie bunul suprem al omului. Cu această sintagmă şi-a intitulat Marin Preda una dintre cărţile sale." (p. 995). Ultima frază putea să absenteze, fiind oarecum corp străin, dar spiritul său artistic a considerat oportun a nu omite trimiterea către literatură, dacă aceasta era posibilă. De asemenea un proverb biblic este menţionat infrapaginal ca aparţinând şi culturii populare române (folclorul fiind una dintre sursele predilecte ale operei literare ale lui Valeriu Anania): „*Părinţii au mâncat*

aguridă / şi copiilor li s'au strepezit dinţii" (31, 29, p. 1007). După cum, incidental, aflăm ecou şi al unei alte frânturi a personalităţii restauratorului, experienţa studenţească la medicină, ce, la rândul ei, se relevă complementară demersului lingvistic al traducerii textului biblic. Versetul 19 al *Capitolului 4* e tradus „*Durere simt în furca pieptului, furca pieptului mă doare*" (p. 974), spre diferenţă de 1914 şi 1936, unde durerea era a pântecelui, respectiv a inimii, explicaţia diferenţelor ţinând de o logică anatomică, necunoscută antecesorilor: „Literal «în pântece». De fapt, o astfel de durere se simte în plexul solar, dedesubtul plăcii sternale." (p. 974). Însă acribia cercetării lingvistice şi intuiţia infraraţională artistică se îngemănează cât se poate de firesc în opera de traducere creativă a eruditului tălmăcitor, în pasajele acesteia întâlnind restaurarea unor cuvinte arhaic-populare precum „pălimar" (33, 4, p. 1010) sau „odraslă" (23, 5, p. 997), de o inefabilă expresivitate, ale căror semnificaţii conotativ-figurate sunt surprinzătoare şi subtil surprinse: „«odraslă»: lăstar de-abia ivit din rădăcină sau tulpină şi care, la rându-i, va lăstări; sensul primar este acela de «răsărit» (punct cardinal sau timpul când se iveşte soarele); folosit în limbajul profetic, termenul Îl indică pe Mesia." (p. 997).

Cartea *Vechiului Testament* asupra căreia Valeriu Anania şi-a putut exercita cel mai prolific talentul artistic pare a fi, însă, *Plângerile lui Ieremia*, dealtfel ultima dintre cele şase cuprinse în volumul anticipativ *Poezia Vechiului Testament* (2000). Şi aceasta deoarece specificul „arhitectural", de compoziţie, al textului ebraic, distinct şi unic în comparaţie cu celelalte cărţi poetice, invoca imperativ necesitatea unei restaurări într-o formulă cât mai fidelă posibil originarului autentic. Din *Introducere* deducem şi reperele de construcţie formală în funcţie de care traducătorul poet a conferit un nou aspect cărţii în discuţie, fundamental revizuit în comparaţie cu toate ediţiile anterioare ale Bibliei în limba română: „Printre bijuteriile poetice ale Vechiului Testament se numără şi Plângerile lui Ieremia... (...). / Cartea este alcătuită din cinci capitole, cărora le corespund cinci poeme, toate aparţinând genului elegiac, în aria mai generală a literaturii funebre. (...). / Cele cinci elegii sunt scrise în formă fixă, după reguli prozodice dintre cele mai riguroase. Primele patru au fiecare 22 de strofe, adică numărul literelor din alfabetul ebraic; primul cuvânt al fiecărei strofe începe cu litera respectivă. A cincea elegie nu este marcată cu literele alfabetului, dar are, în schimb, tot 22 de strofe. La rândul lor, strofele poemelor 1, 2 şi 3 au fiecare câte şase stihuri, ale poemului 4 câte patru, ale poemului 5 câte două. Incantaţia

prozodică era, în mare măsură, rezultatul alternanței dintre versul mai lung (cu număr impar) şi versul următor, mai scurt (cu număr par), dar şi al alternanței recitative dintre tonurile tari şi cele slabe. Oricum, toate acestea fac parte din taina vechii poezii ebraice, cu care limbile greacă şi latină – şi cu atât mai puțin cele moderne – nu pot avea nimic în comun. Versiunea de față păstrează arhitectura fiecărui poem şi, în limitele posibilului, încearcă echivalențele prozodice adaptate la virtuțile de astăzi ale limbii române; ca şi în Cartea lui Iov, atunci când o tălmăcire literală nu a fost posibilă, textul a păstrat cuvintele nucleice, pe care le-a prelungit prin cuvinte întăritoare." (p. 1035).

În opinia lui Valeriu Anania, capacitatea autorului antic de a-şi organiza expresia materialului poetic după unele repere formale stricte „... demonstrează, o dată mai mult, că Plângerile sunt opera unui mare poet." (p. 1035). Or, ceea ce favorizează exercitarea spiritului artistic al traducătorului sunt tocmai constrângerile de construcție ale poemelor originare, „rigorile poeziei cu formă fixă", tipologie față de care poetul Valeriu Anania se dovedise, vreme de jumătate de secol, extrem de ataşat, o confinitate intimă arogându-l pe artist într-o legătură osmotică şi cu acest aspect al tradiției, al clasicismului, în literatură. Tălmăcitorul-scriitor este atent la „mutația valorilor estetice" pe care genul liric şi-a însuşit-o în epoca modernă, în ceea ce priveşte expresia, aspectul exterior al acestuia, mutație evocată dealtfel, ca un paradox al modernității, şi în cazul tălmăcirii unora dintre cărțile poetice biblice. Cu toate acestea, poetului Valeriu Anania îi sunt familiare şi funciare, în genere, aspectele „vetuste" ale artei, înțelese ca infinit mai genuine decât experiențele – şi experimentele – contemporane. Reconstituirea arhitecturii *Plângerilor lui Ieremia* este, pentru poetul Valeriu Anania, o provocare artistică, înțeleasă ca recurs la expresia estetică, prilej oferit de a restaura, o dată în plus, originarul monadic al poeziei antice şi al *Cărții Sfinte*. Prin restaurarea *Plângerilor lui Ieremia* este de presupus că Bartolomeu Valeriu Anania revine, integrator, într-un *archae* al absolutului spiritual.

Vom releva, pentru început, modalitatea în care poetul Valeriu Anania a restructurat esențial arhitectura versetelor, prin metamorfozarea acestora în strofe poetice intervenind, uneori semnificativ, inclusiv asupra conținutului lexematic, prin reformulări, parafraze sau chiar adăugiri creative personale, ce nu au modificat sensul expresiei, ci i-au conferit doar o nouă înfățişare, artistică. *Capitolul 1*, versetul 5, în care Ieremia se referă la decăderea/dezastrul suferit de Ierusalim, cetatea sfântă:

1914: „*Făcutu-s'au cei ce'l necăjesc pre el spre căpetenie, şi vrăjmaşii lui spre cârmuire, că Domnul l-au smerit pre el, pentru mulțimea păgânătăților lui, pruncii lui mers-au în robie, înaintea feței celui ce'i necăjeşte.*" (p. 958).

1936: „*Vrăjmaşii ei sunt biruitori, duşmanii ei sunt cu voie bună; căci domnul a umilit-o din pricina multelor ei păcate, iar feciorii ei au plecat în robie înaintea asupritorului.*" (p. 789).

2001: „*Acei ce-l apasă sunt încă deasupră-i,*
duşmanii sunt încă la cârmă,
că-n fața noianului său de păcate
culcatu-l-a Domnul cu fruntea'n țărână:
pruncuții tăi fragezi sunt duşi în robie,
din urmă mânați de tirani." (p. 1036).

Se constată faptul că Valeriu Anania nu îşi propune – ar fi fost dealtfel superfluu – să restaureze alternanța versurilor lungi (cu număr par) cu cele scurte (cu număr impar), şi nici nu îşi construieşte versurile neapărat în funcție de alternanța recitativă dintre tonurile tari şi cele slabe. Ceea ce reuşeşte Valeriu Anania este formularea conținutului şi a semnificației versetului în şase stihuri, cuprinse într-o strofă echilibrată, armonioasă, ceea ce însă îi impune, ca şi compromis, abandonul principial al literalității. Abundă, ca artificiu, păstrarea „cuvintelor nucleice", „întărite" însă copios de formulări originale, create după propria intuiție şi sensibilitate poetică şi, intrinsec, lingvistică. Prozodia, prin ritm şi tonalitate, aminteşte mai degrabă de poezia eroică, epică, desigur adecvată contextului evocării lui Ieremia, aceea a unei cetăți căzută în dizgrație şi a unui popor strămutat în masă de către cuceritorul venetic. Practic, în tot cuprinsul lamentației sale elegiace, Ieremia *expune*, preponderent narativ, un episod tragic al seminției sale. Relaționarea evenimentelor la voia divină asigură caracterul teologic-funebru al elegiilor.

Pe aceeaşi logică a versificării cât mai echilibrate, țintind către expresia astfel impecabilă, putem cita versete-strofe ale *Capitolului 4*, alcătuite din câte patru stihuri, precum versetele 8-9:

1914: „*Întunecatu-s'au mai mult decât spuza chipul lor, nu s'au cunoscut întru ieşiri, închegatu-s'a pielea lor preste oasele lor, uscatu-s'a, făcutu-s'a ca un lemn. / Mai buni erau răniții cei de sabie, decât cei răniți de foamete, mers-au împinşi dela roadele țarinelor.*" (p. 964).

1936: „*Chipul lor a ajuns mai negru decât funinginea, pe ulițe nu-i poți*

recunoaşte; pielea lor s'a zbârcit pe oase, s-a uscat ca o aşchie de lemn. / Mai fericiţi au fost cei care u căzut de sabie, decât cei morţi de foame, care se prăpădesc încet, doborâţi de lipsa roadelor de pe câmp." (p. 793).

2001: „*Acum li-i chipul mai cernit ca fumul,*
că nimeni de pe străzi nu-i recunoaşte;
pe trupuri pielea s'a lipit de oase:
s'a scorojit de parc'ar fi de lemn.

Mai buni erau răniţii de sub spadă
decât acei ce sunt răniţi de foame,
cei ce s'au scurs, prin carne străvezie,
de dorul unor fructe de pe câmp." (p. 1042).

Pe final, în ultimele două versuri, observăm şi intervenţia strict în sensul poetizării metaforice. Eforturile pentru restaurarea arhitecturii originare se constată şi în cazul *Capitolului 5*, ale cărui strofe sunt alcătuite din doar câte două versuri. Exemplificăm prin versetul 4, selectat întrucât conţine, din nou, o mostră de creaţie metaforică confină sensului literal, proprie însă lui Valeriu Anania:

1914: „*Apa noastră cu argint o am băut, lemnele noastre cu schimb au venit.*" (p. 965).

1936: „*Bem apa noastră cu bani, lemnele noastre le primim cu plată.*" (p. 793).

2001: „*Din propria fântână bem apă şi dăm bani*
şi ne plătim pădurea ducând-o, grea, în cârcă." (p. 1043).

Tot în ideea relevării intervenţiei categorice a poetului în tălmăcirea textului, însă nu neapărat prin dezvoltarea unor „cuvinte întăritoare", ci prin certe reformulări poetizate, putem cita interferenţa versetelor 18-19 ale *Capitolului 2*:

1914: „*18. ... nu-ţi da trezie ţie, nici să tacă lumina ochilor tăi. / 19. Scoală-te, bucură-te noaptea, la începăturile strejii tale...*" (p. 961).

1936: „*18. ... nu înceta, ochiul tău să nu zăbovească! / 19. Scoală-te, jeleşte în timpul nopţii, la început de strajă...*" (p. 791).

2001: „*18.... să nu te dai odihnei, iar lumina*
din ochii tăi să nu-şi sporească vocea!
19. Ridică-te şi bucură-te noaptea,
când i te'mbii vegherii;" (p. 1039).

„A nu tăcea" sau „a nu zăbovi" sunt indubitabil inferioare ca expresivitate comparate cu „a nu spori vocea", după cum „începăturile străjei" sau „începutul de strajă", deşi beneficiind de un anumit farmec propriu, nu se situează la aceeaşi ţinută estetică precum „îmbierea către veghere", „veghere" beneficiind şi de un mai adecvat sens conotativ, figurat, ce trimite către o experienţă duhovnicească, specifică posturii în care se afla cetatea decăzută a Ierusalimului. Dealtfel adevărata calitate artistică a poetului Valeriu Anania o considerăm a fi nu atât aflarea modalităţii formale de a restaura structura poematică în strofe, reuşită oricum meritorie, dar nu extraordinară. Poetul autentic se exprimă şi se descoperă pe sine tocmai prin abaterile de la literalitatea traducerii, metaforizări, poetizări care nu sunt cerute, întotdeauna, de adecvarea la forma fixă, ci sunt, adeseori, genuine răbufniri ale infraraţionalului, ale sensibilităţii sale de creator de pur *fond* estetic. Vom exemplifica prin versuri care par a nu mai avea nimic în comun cu traducerile anterioare, decât sensul general, faţă de care poetul Valeriu Anania creează stihuri inedite, profund personale. Astfel, *Capitolul 2*, parte a versetului 11:

1914: „*Sfârşit-s'au în lacrimi ochii mei, turburatu-s'a inima mea...*" (p. 960).

1936: „*Ochii mei se sfârşesc de plâns, lăuntrul meu arde ca văpaia....*" (p. 790).

2001: „*De-atâtea lacrimi, ochii mi s'au stins, / iar inima mi-i tremur.*" (p. 1039).

Distingem un ecou târziu al vituozităţii poetice absolute, supreme, a lui Valeriu Anania, prin sonorităţi elegiace care amintesc de lamentaţia Muşatei din *Steaua Zimbrului* (1971), ce conferea o nouă expresie lirică mitului Zburătorului. Similară se relevă a fi experienţa versetului 51 al *Capitolului 3*, aici traducătorul încercând să-şi argumenteze „abaterea" de la canonul literalităţii printr-o referinţă lingvistică infrapaginală: „Grecescul epifylízo înseamnă «a culege struguri». Substantivul înrudit, epifyllís: strugurașul anume lăsat necules, pe viţă, spre a deveni stafidă. Imaginea: Pe viţa sufletului, ochii sunt nişte struguraşi întârziaţi, secaţi de lacrimi, ca nişte stafide." (p. 1041). Cititorului poemului însă nu îi va rămâne întipărită în memorie sau nu va recepta deloc geneza de natură etimologică a diortorisirii, ci inegalabila expresie poetică finală, care surmontează ilimitat şi inefabil traducerile precedente, conferind o indubitabilă emoţie estetică versetului:

1936: „*Ochiul meu mă doare din pricina fiicelor cetăţii mele.*" (p. 792).

1914: „*50. Ochiul meu va tânji asupra sufletului meu pentru toate fetele cetăței.*" (p. 963).

2001: „*Pe suflet ochi târzii se stafidiră / plângând pe toate fiicele cetății.*" (p. 1041).

Remarcabilă îngemănare a erudiției filologice cu cea artistică, asumându-ne afirmarea certitudinii că nici o altă tălmăcire nu ar fi aflat împlinirea estetică similară. Uneori opțiunile poetului sunt mai şocante, motivate ca atare prin note infrapaginale, însă constatăm, o dată în plus, afirmarea rezultatului scontat: varianta creată de Valeriu Anania, neîndepărtându-se de sensul general al versetelor originare, dar totuşi profund originală, provoacă receptorului ca efect o puternică emoție estetică, adecvată contextului istoriei poemului. Capitolul 4, versetul 3 evocă setea şi foamea extremă experimentată de locuitorii Ierusalimului cucerit de duşmani:

1914: „*Şi balaurii aplecară țâțele, aplecară puii lor...*" (p. 1042).
1936: „*Chiar și șacalii își dau sânii, ca puii lor să sugă...*" (p. 792).
2001: „*Până și șerpii-și dezveliră sânii / să-și alăpteze puii!...*" (p. 1042).

Toate formulările sunt terifiante, dar cea a lui Valeriu Anania împinge logica la extrem, înspre absurd, pentru a argumenta şi a augmenta viziunea cvasiapocaliptică a profetului Ieremia asupra decăderii poporului lui Israel: „Aici, teribilă hiperbolă (prefigurând, parcă, suprarealismul) care deschide groaznicul tablou al degradării fizice şi morale la care au fost supuşi toți locuitorii Ierusalimului pe durata asediului." (p. 1042). Întâlnim, în cuprinsul traducerii extrem de limitatelor, ca întindere, *Plângeri ale lui Ieremia*, binecunoscutul interes al lui Valeriu Anania în a releva pasajele ironice (tragice) (4, 20-21) sau a imaginilor fruste, ireverențioase şi lipsite de pudibonderie, extrem de conforme contextului istoriei interne a poemului, dar ambiguizate, printr-o inutilă interdicție de limbaj, în traducerile precedente („*Necurăția-i udă se'ncleie pe picioare.*", 1, 9, p. 1037). Însă, dincolo de reiterarea performanțelor şi a preocupărilor funciare lui Valeriu Anania pe tot cuprinsul tălmăcirii *Vechiului Testament*, *Plângerile lui Ieremia*, text minuscul, strivit de amplitudinea altora, se impune ca fragment de elevare supremă a harului său poetic, care asigură o cursivitate şi o delectare necontroversabilă a lecturării versetelor-versuri ale acestuia. Poetul Valeriu Anania s-a întrecut, aici, pe sine. Însă poetul Valeriu Anania va fi fost, asemenea psalmistului David, mereu cenzurat şi împlinit în creativitatea sa artistică de finalitatea duhovnicească a exercitării harului său şi de omniprezența transcedentalității: „... în măsura în care poezia devine rugăciune, ea rupe tiparele rituale, ceasurile şi vremile rânduite, şi se cheltuieşte într'o perpetuă ardere-de-tot, ca o jertfă suavă şi totodată puternică:

Gata este inima mea, Dumnezeule,
gata-mi este inima;
întru slava mea cânta-voi şi-ți voi aduce laudă.
Deşteaptă-te, tu, slava mea,
treziți-vă, voi, psaltire şi alăută!;
în zori mă voi trezi. (107, 1-2)" (p. 619).

Toate caracteristicile revizuirii avute în vedere se regăsesc şi în celelalte cărți care alcătuiesc *Vechiul Testament*. Pentru a nu îngreuna inutil studiul cu analiza particulară a fiecăreia în parte, ne vom limita la a evidenția atitudinea traducătorului față de textul asupra căruia îşi exercită personalitatea prin referirile acestuia în unele dintre *Introduceri*. Comentariile prefațatoare ale tălmăcirii propriu-zise construiesc imaginea unui spirit polifonic, ce înțelege a recepta şi a considera cărțile *Scripturii* din varii puncte de vedere, ca documente de cultură în genere şi nu de strictă specialitate teologică, ceea ce instituie un indubitabil reper suplimentar, cu tendințe exhaustive, dar îndeosebi de mediere între cititorul modern şi intenționalitatea originară. Astfel, o constantă a aprecierii textului biblic restaurat este calitatea sa literară, prin prisma căreia sugerează o anumită inferioritate a unora dintre scrierile profeților în raport cu ale altora: „Fără să aibă talentul lui Isaia şi lirismul debordant al lui Ieremia, Iezechiel îşi construieşte opera cu mai multă rigoare." (p. 1045); sau: „Mai important ca profet decât ca scriitor, Sofronie..." (p. 1183), în acest din urmă caz fiind destul de evident un vag disimulat reproş subsidiar al traducătorului adresat scriitorului comentat, sau, cel puțin, un cert regret al carenței în ceea ce priveşte calitatea estetică. După cum profețiile altuia sunt apreciate pozitiv tocmai datorită prezenței literarității: „... Zaharia a fost contemporanul lui Agheu, dar, spre deosebire de acesta, făcea parte din tagma preoțească, era mult mai cult şi cu o zestre literară mult mai bogată şi mai nuanțată." (p. 1191).

În alte cazuri devine şi mai transparentă preocuparea lui Valeriu Anania în a evidenția scriitorul din spatele profetului, prin apelul la foarte inedite

comparații, ca, spre exemplu, când urmărește a releva poliglotismul redactării operei: „Daniel și-a scris cartea în două limbi: ebraică și aramaică. Nu e de mirare că un om ca el, instruit la curtea regală, le cunoștea perfect pe amândouă și că, mai ales în condițiile exilului, folosea și o altă limbă decât cea maternă. Un autor de acest fel (un Mircea Eliade sau un Vintilă Horia) își poate scrie o carte într'o limbă și o carte în alta, dar nu una și aceeași în două sau mai multe." (p. 1103). Nimeni altul decât Valeriu Anania nu ar fi avut prezența de spirit și aplombul să îi amintească, în prefațarea *Cărții Profetului Daniel*, pe Mircea Eliade și pe Vintilă Horia, cu care, într-adevăr, personalitatea profetului împărtășește, ca scriitor, condiția exilatului și pe cea a poliglotului.

Dar Valeriu Anania devine fermecător, seduce printr-un discurs ce trădează ecoul propriilor preocupări artistice, atunci când introduce concise, dar expresive caracterizări ale stilului în care diferiți profeți își creează opera: „În ciuda lipsei sale de cultură metodică, Amos cultivă un stil îngrijit, simplu, alert, percutant, ale cărui cadențe obligă cuvintele la sclipitoarea austeritate a fulgerelor ce dialoghează pe'ntuneric." (p. 1139). Sau: „Stilul lui Naum e ca un ropot de harapnice: văzduhul tremură, adâncul se cutremură, vrăjmașii se'ngrozesc și pier, profetul jubilează într'un final de capodoperă vechitestamentară." (p. 1137). Prin prezența (e drept, insulară) a unor asemenea pasaje, receptorul tălmăcirii textului sfânt trăiește, pentru un moment, impresia de a citi fragmente din opera lui Valeriu Anania. Întru totul vocea auctorială a traducătorului este omniprezentă și copleșește textul asupra căruia se exercită, în sens pozitiv însă, potențând, prin anumite comentarii personale, aspecte care altfel ar fi rămas, în genere, străine receptorului comun. Surprize similare ne sunt oferite și în comentariile pe care Valeriu Anania le realizează în *Introducere la Cărțile Necanonice*. Astfel, dintre cele trei versiuni în limba greacă ale *Cărții lui Tobit* pe care le avea la dispoziție, restauratorul nu o preferă pe cea uzuală, tradițională, dintr-un considerent de acum familiar: „spre deosebire de edițiile românești de până acum, versiunea de față a optat pentru Codex Sinaiticus, care e mai bine redactat, într'un stil mai plin de nuanțe, în care trama epică se întregește și capătă reliefuri prin conținutul sufletesc al personajelor." (p. 1209). Desigur, doar teologul dublat de prozatorul Valeriu Anania ar fi optat pentru *Codex Sinaiticus*, rezultatul fiind o fluență a lecturării textului mai adecvată unei categorii mai ample de cititori. O observație relativ similară prin inedit și nonconformism, dar care argumentează mobilul *orizontului de*

așteptare pe care Valeriu Anania îl va fi luat mereu în considerare traducând *Vechiul Testament*, se regăsește în comentariul concluziv asupra *Cărții lui Baruh*: „Cartea însă oferă prilejul unei lecturi agreabile și reconfortante; La Fontaine o avea la inimă." (p. 1209).

Noul Testament, în comparație cu *Vechiul Testament*, este de o amplitudine poetică sensibil inferioară și, în plus, se păstrează exclusiv în versiunea grecească originară, lipsind astfel eterna dispută a comparației cu traduceri după o (inexistentă) variantă ebraică a unui „virtual" *Text Masoretic*. Aceste două realități determină ca studiul de față să acorde diortorisirii *Noului Testament* un spațiu strict formal, de consemnare a unor direcții auctoriale generale, cu doar câteva exemplificări aplicate pe text. Traducerea *Noului Testament* nu este nici pe departe la fel de spectaculoasă, sub raport estetic și al limbii literare, ca cea a *Vechiului Testament*, și aceasta întrucât textele constitutive ale părții secunde a *Scripturii* nu sunt, în sine, opere reprezentative pentru *poezia* antică. Privind comparativ tălmăcirea *Noului Testament* de către Bartolomeu Valeriu Anania cu versiunile edițiilor anterioare, se constată că literalitatea expresă și explicită impune o cenzură drastică oricăror reformulări consistente ale paragrafelor biblice, astfel încât diferențele „vizibile" sunt minime. În acest segment Bartolomeu Valeriu Anania, privat de un „material de lucru" specific artistului, și-a demonstrat, cu prisosință, erudiția lingvistică și cea teologică, după cum au demonstrat-o, cu deosebită acribie, studii de specialitate. Amintim, dintre acestea: pe cel al Pr. Conf. Dr. Stelian Teofană, *Ierahul Bartolomeu Valeriu Anania – biblist*[1], care își propune analiza pe trei paliere, isagogic, exegetic și exegetic-dogmatic, comentariile acestuia relevând cu prisosință subtilitățile de ordin teologic în întâmpinarea cărora vine demersul traducătorului; și, îndeosebi, pe cel al Aureliei Bălan-Mihailovici, *Noul Testament în Versiunea Bartolomeu Valeriu Anania*[2], un reper exhaustiv cu privire la nuanțele cele mai fine ale drumului pe care traducerea lui Valeriu Anania îl parcurge pornind la greaca veche, prin compararea cu edițiile precedente, până la varianta actuală a limbii române.

Valeriu Anania însuși, la data editării tălmăcirii proprii a *Noului Testament* (1993), declara, într-un interviu, referindu-se la un paragraf din Matei, dar cu o aserțiune ce poate fi generalizată, că atenția i s-a concentrat asupra

1 Pr. Conf. Dr. Stelian Teofană, *Ierahul Bartolomeu Valeriu Anania – biblist*, în *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediția citată, pp. 121-129.

2 Aureliei Bălan-Mihailovici, *Noul Testament în Versiunea Bartolomeu Valeriu Anania*, în „Studii Teologice", an XXXVII, nr. 4-6, 1995.

rigorilor nonliterare, într-o ierarhie programatică ce conduce către valențele îndeosebi duhovnicești ale propriului demers: „Aici e vorba nu numai de rigoarea filologică; aceasta nu face altceva decât să deschidă perspectiva teologică și, prin ea, pe cea duhovnicească...”[1]. Dacă, în restaurarea *Vechiului Testament*, cuvântul care se adresa cititorului îi aparținea, nu arareori, și artistului Valeriu Anania, în revizuirea *Noului Testament* răzbate, aproape exclusiv, glasul teologului adresându-se dreptcredincioșilor. Simptomatică o considerăm, în această ordine de idei, și critica severă pe care, cu același prilej, Valeriu Anania o aplica lui Gala Galaction pentru literaturizarea excesivă a propriei traduceri, „operă de autor” care se îndepărta categoric de rigorile canonice ale unei diortorisiri „ortodoxe”: „... l-a înflorit cu toate zburdălniciile marelui său talent literar, adoptând copios parafraza și colorând lexicul cu termeni de savoare balcanică... (...) Opera sa este, fără îndoială, un monument de limbă literară românească, dar nu un text biblic propriu-zis, pe care să se poată face exegeză...”[2]. Pe de altă parte, a nu se înțelege că Valeriu Anania a ignorat complet, pe acest considerent, demersul din 1938 al predecesorului său. Doar că, paradoxal, l-a luat în considerare - și chiar l-a preferat! - strict din punct de vedere al rigorii *științifice*, acolo unde contextul a cerut-o, după cum o probează și prima notă infrapaginală la *Epistola Sfântului Apostol Pavel către Efeseni*: „În textul original, versetele 3-14 alcătuiesc o singură frază lungă, o perioadă cu multe complicații sintactice, inaccesibilă cititorului modern. Urmând exemplul unor traducători străini și români (printre care și Galaction-Radu), textul de față segmentează perioada în câteva fraze, asigurând totodată unitatea și succesiunea ideilor...” (p. 1676).

Maximul de „libertate artistică” pe care traducătorul și-o acordă este aceea a „echivalenței” vreunui lexem, când aceasta este cerută/permisă de sensul figurat: „În drumul, deseori dramatic, dintre cuvântul original și echivalentul său, se ascunde, de fapt, întreaga tensiune dintre denotație și conotație.”[3]. Dacă ne-am însuși o speculativă observație cronologică, am putea constata că spiritul artistic, sever cenzurat în prima etapă a diortosirii *Bibliei*, s-a manifestat mai categoric în etapa secundă. După cum am putea afirma și că „literaturizarea”, atâta cât există, performată de Valeriu Anania asupra textului sfânt, este caracteristică textului ebraic și aproape inexistentă

1 *Sfânta Scriptură în limba română*, interviu cu Arhiepiscopul Bartolomeu, în *op. cit.*, p. 91.
2 *Ibidem*, pp. 93-94.
3 *Ibidem*, p. 97.

în cazul textului strict creștin. Însă mult mai corect ar fi să recunoaștem să Bartolomeu Valeriu Anania a înțeles a-și valorifica harul și erudiția ținând seama de contextul și specificul fiecăreia dintre secțiunile *Scripturii* în parte.

Introducere la Evanghelia după Matei presupune aprecieri sintetice asupra autorului privit ca scriitor: „Matei este scriitorul echilibrului și al armoniei, al înțelepciunii bine așezate, al construcției solide și al stilului sobru. (...) Gândire ordonată, expresie fluidă, suflu epic, iată calitățile care îi conferă Evangheliei după Matei un anumit primat în preferințele cititorilor.” (pp. 1459-1460). Atenția de a menționa calitățile literare ale *Evangheliilor* se va menține și în cazul următoarelor, dar caracterizările vor fi la fel de lapidare. Întru totul atenția traducătorului este acum îndreptată către subtilitățile teologico-dogmatice ale textului, nu de puține ori determinate de ambiguități lingvistice. Totuși, reținem trimiteri incidentale către literatura cultă, de genul: „Diavolul îi făcuse lui Iisus o întreită ofertă: pâinea, miracolul, puterea. Acest episod îi va inspira lui Dostoievski celebra Legendă a Marelui Inchizitor, din romanul *Frații Karamazov*.” (p. 1464). Sub raportul limbii literare utilizate de traducător, constatăm, în general, menținerea literalității, uneori însă explicată/motivată prin note infrapaginale. Astfel, cuvântul „obroc”, prezent în edițiile anterioare, se regăsește ca atare și la Valeriu Anania, în ciuda caracterului său popular, datorită conotației sale metaforice din cadrul versetului „nici aprinde cineva făclia și o pune sub obroc” (5, 15), indicată ca atare: „«Obroc» (sau «oboroc»): vas mare, de lemn, folosit ca unitate de măsurat cerealele; baniță; mierță; bănicior. Rar folosit în limba curentă, cuvântul (de origine ucraineană) s'a încetățenit în expresia biblică «a ține lumina sub obroc»=a ascunde un adevăr sau o valoare spirituală.” (p. 1465). Comentariul lingvistic al lui Valeriu Anania este și un exemplu al influenței pozitive, modelatoare, pe care religia o are asupra configurației limbii literare. De asemenea, o altă menținere a literalității se poate constata în cazul în care stăpânul „îl va despica în două” pe slujitorul nemernic „și partea lui o va pune cu fățarnicii.” (24, 51), însă nota infrapaginală observă, din nou, valența figurată a expresiei: „Traducere literală. Expresia conotează o pedeapsă aspră, cum ar fi demiterea din dregătorie, separarea de trupul comunității căreia îi aparține, dar și separarea trupului de suflet (unul mergând în pământ, iar celălalt cu «fățarnicii»).” (pp. 1489-1490). Ambele exemplificări sunt ilustrative pentru tensiunea dintre conotație și denotație, căreia, de cele mai multe ori, Valeriu Anania

i-a cedat, în *Noul Testament*, preferând în text conotația, şi doar infrapaginal denotația. Tocmai acest „artificiu" al traducerii asigură însă posibilitatea ca versiunea Bartolomeu Valeriu Anania să fie prima ediție românească ce se poate denumi „comentată", un indubitabil câştig pentru lector.

Introducerea la Evanghelia după Marcu cuprinde o drastică sancționare a lipsei calității estetice a redactării textului, dar, ca revers, şi relevarea *oralității* acestei scrieri, ce îi asigură unicitatea: „... Marcu e cel mai lapidar dintre toți evangheliştii, (...) nu are nici un fel de preocupare pentru arhitectura, dimensiunile sau proporțiile scrierii sale, (...) nu acordă aproape nici o atenție stilului în care-şi redactează opera. Din acest punct de vedere, comentatorii sunt de acord că scrierea, în mod cert, nu este şi o operă literară. (...) / Textul are, în schimb, cum s'ar spune, toate calitățile defectelor lui. Din toate evangheliile, el e cel mai viu, mai direct, mai deschis, mai spontan, mai sincer, în contact mai intim cu realitatea imediată. Dacă episoadele sunt scurte, în schimb ele sunt foarte vii, iar viața lor se întemeiază tocmai pe ceea ce pare lipsă de rafinament stilistic..." (p. 1496). Remarcabil efortul constant al tălmăcitorului de a releva şi grila strict literară de lectură a textului, chiar şi acolo unde aceasta se regăseşte mai degrabă tangențial. În *Introducere la Evanghelia după Luca* se constată, în schimb, faptul că textul tradus oferă certe satisfacții literatului Valeriu Anania, într-o caracterizare ce pare a fi aplicată propriei metode de lucru: „Evanghelia a treia este opera unui autor foarte instruit, cu o bogată cultură generală şi înzestrat cu arta de a scrie frumos. (...) / Luca este nu numai un stilist al limbii elene, dar şi un spirit de mare finețe, eleganță, sobrietate, întotdeauna atent la nuanțele şi implicațiile cuvântului. (...) separă segmentele, le compară şi le confruntă, le supune unor riguroase criterii estetice şi literare, omite ceea ce crede el că îngreuiază lectura sau nu prezintă interes deosebit sau nu se acordă cu planul general sau exprimă tonuri prea severe ori de-a dreptul nedelicate la adresa unor personaje. În acelaşi timp, el introduce propriile sale completări sau nuanțe, fie pentru un spor de limpezime sau credibilitate, fie pentru eleganța însăşi a stilului literar, un stil care face din Evanghelia a treia o capodoperă a genului." (p. 1518). Substituind „Evanghelia a treia" cu „Sfânta Scriptură", pasajul poate fi oricând o recenzie plină de acuratețe şi concizie a traducerii semnate de Bartolomeu Valeriu Anania...

Constatăm, în cuprinsul acestei *Evanghelii*, şi o concesie făcută conotației, prin aceea că traducătorul ia inițiativa de a introduce în text, pur episodic, sensul figurat al unui cuvânt, în contextul în care Iisus vorbeşte

despre sine: *„Iată, Eu scot demoni şi fac vindecări şi astăzi şi mâine, şi a treia zi mă împlinesc."* (13, 32). În edițiile precedente Iisus îşi termina fraza prin literalul „mă voiu sfârşi" (1914, p. 1424) sau „voi sfârşi" (1936, p. 1186). Valeriu Anania îşi argumentează tălmăcirea infrapaginal: „Literal: a treia zi sfârşesc, dar cu înțelesul mai bogat că, prin moartea şi învierea Sa, Iisus a făcut tot ceea ce Şi-a propus să fac. Şi-a încheiat misiunea, rotunjindu-Se pe Sine în propria Sa operă." (p. 1540). Glasul aparține, desigur, teologului, iar modificarea textului nu este cerută de imperative stilistico-literare, ci pur dogmatico-duhovniceşti. Tot episodic întâlnim şi reiterarea atenției acordate în relevarea ironiei divine, însă tot cu scopul de a evidenția o învățătură dogmatic-moralizatoare. Iisus adresându-se fariseilor din templu: „Nebunilor! Oare nu cel ce a făcut partea din afară a făcut-o şi pe cea dinlăuntru? Dar dați-le milostenie pe cele dinlăuntrul vostru şi, iată, toate vă sunt curate!..." (11, 40-41). „Text dificil prin ambiguitate intenționată. Fața de enunțul sobru şi direct din Mt 23, 26 («Curăță întâi partea dinlăuntru a paharului şi a blidului, pentru ca şi cea din afară să fie curată»), în textul şi contextul lui Luca pare a fi şi o notă de ironie: fariseii sunt invitați să se debaraseze de «răpirea şi viclenia» dinlăuntrul ființei lor, dar invitația vizează şi maniera în care ei obişnuiesc să mimeze facerea de bine." (p. 1536). În *Introducere la Evanghelia după Ioan* Valeriu Anania remarcă sărăcia lexicală a redactării acesteia, dar o preamăreşte pentru superioritatea sa teologică, interesul restaurării fiind astfel programatic fixat.

După cum am precizat anterior, *creații* lingvistice originale, în decursul traducerii şi revizuirii *Noului Testament*, sunt sensibil mai puține şi mai puțin spectaculoase, în comparație cu *Vechiul Testament*. Ceea ce se poate releva sunt vagi reformulări ale lui Valeriu Anania, fără însă a se îndepărta esențial de versiunile precedente, pure nuanțări ale expresiei tradiționale. De exemplu, în *Faptele Apostolilor*, îngerul Domnului i se arată lui Moise „în flacăra unui rug aprins" (7, 30, p. 1592), edițiile anterioare preferând „arhaicul metaforic" „în para focului rugului" (1914, p. 1479) sau literalul (indicat şi de Anania) „în flacăra focului unui rug" (1936, p. 1244), opțiune lui Valeriu Anania putând fi, eventual şi speculativ explicată printr-o subliminală trimitere la mişcarea „Rugul aprins", al cărei membru – pasager – fusese el însuşi. Similar, o altă minimă reformulare o constituie „figura de stil" (după cum traducătorul însuşi se exprimă) din *Epistola Sfântului Apostol Pavel Întâia către Corinteni*: *„Şi aceasta spre folosul vostru o spun, nu ca să vă întind lațul, ci spre buna rânduială şi spre alipirea, fără abatere, spre Domnul."* (7, 35,

p. 1646), antecesorii traducând prin sintagmele cel puţin la fel de uzuale „nu ca să vă pun vouă cursă" (1914, p. 1532) sau „nu ca să vă întind o cursă" (1936, p. 1299). Arareori Valeriu Anania propune versiuni inedite, dar şi în aceste cazuri rarisime se grăbeşte să motiveze şi să argumenteze evidentul efect stilistic creat de propria tălmăcire pe... literalitatea originarului... În *Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul* se regăseşte următoarea formulare: „... iar glasul pe care l-am auzit era ca al ţiteraşilor ţiterindu-şi ţiterele." (14, 2, p. 1765); de comparat cu: „... alăuturi zicând cu alăutele lor." (1914, p. 1638); „... celor ce cântă cu alăutele lor." (1936, p. 1405). Nota infrapaginală păleşte ca importanţă şi devine pur subsidiară faţă de reuşita stilistică din traducerea textului: „Traducere oarecum forţată, dar foarte literală şi numai pentru a reda jocul de cuvinte al originalului..." (p. 1765).

Mai spectaculoasă este, poate, o reformulare consistentă, care, în mod strict aparent, introduce o nouă semnificaţie, nuanţată în conformitate cu, pentru a ne exprima eufemistic, „sincronizarea la mentalitatea şi cutumele contemporane". Este însă doar un *aparent* efort de actualizare, de „înnoire", eruditul cărturar oferind o abundentă notă infrapaginală care demonstrează că sensul propus de el este parte intrinsecă a semantemului originar grecesc, realitate lingvistică generoasă şi anticipativă, din care traducătorul, cu umilinţă, a „cules" doar, a „prenoit" ceea ce era mai adecvat contextului de astăzi... Concret, în *Epistola Sfântului Apostol Pavel către Efeseni* întâlnim următorul verset concluziv: *„Dar şi'n ceea ce vă priveşte, fiecare din voi să-şi iubească femeia ca pe sine însuşi, iar femeia să-i dea bărbatului cinstire."* (5, 33, p. 1680). Ediţiile precedente traduseseră literal, respectând strict sensul propriu, denotativ, al cuvântului grecesc, de unde femeia nu trebuie să îi acorde bărbatului „cinstire", ci „... femeia să se teamă de bărbat." (1914, p. 1564; 1936, p. 1332). Cu un rar rafinament al nuanţelor – şi cu deosebit tact – restauratorul lămureşte deopotrivă virtuala acuză de „discriminare", la adresa *Sfintei Scripturi*, din partea feminismului, cât şi de „iniţiativă nefondată textual" în ceea ce priveşte propria traducere: „În versiunile curente româneşti «iar femeia să se teamă de bărbat». Verbul «a se teme» îl traduce exact pe grecescul *fovéo*, dar textul în sine, folosit şi în cult (Apostolul de la Cununie), provoacă reacţii inconfortabile în mentalitatea socială modernă, iar aceasta din pricină că nu e înţeles şi aplicat în interiorul analogiei Hristos-Biserică, adică iubire-supunere. Ceva mai sus (v. 21) se vorbeşte de «frica lui (faţă de) Hristos»; Celui ce iubeşte îi răspundem nu numai cu iubire, dar şi cu teamă respectuoasă, ca Unuia care o inspiră şi o merită. Mai nou, o seamă

de filologi biblici (Morish) au constata că verbul *fovéo* este folosit uneori în Sfânta Scriptură în locul lui *frontízo*=«a se îngrijora», «a se îngriji» de cineva, «a fi preocupat» de o anume persoană, dar şi în locul lui *sévomai*=«a onora», «a venera»." (p. 1680). Impresia acută este că vocea auctorială nu e, aici, nici atât a teologului şi nici a lingvistului, ambii de o inefabilă delicateţe, ci, infraraţional, a *omului* Valeriu Anania, mereu atent la lumea căreia îi dedică şi îi propune propria *îndreptare* a textului sfânt...

În acest context considerăm oportun a menţiona faptul că Bartolomeu Valeriu Anania, pe deplin conştient de responsabilitatea enormă pe care şi-o asumă cu revizuirea substanţială a traducerii *Sfintei Scripturi*, nu omite a indica, printr-o „umilă" notă infrapaginală, pierdută în cuprinsul atâtor alte mii, că sugestia unui asemenea demers teologic, lingvistic, artistic şi, îndeosebi, duhovnicesc, se regăseşte în chiar textul sfânt, care transcrie Vocea revelată a divinităţii. În *Faptele Apostolilor* întâlnim următorul episod esenţial: diaconul Filip, sfătuit de îngerul Domnului, ia calea de la Ierusalim către Gaza, cale prezumtiv pustie, unde întâlneşte, însă, un etiopian ce îl citea pe profetul Isaia. Acţiunea următoare a lui Filip este o anticipaţie a tuturor restaurărilor Cuvântului revelat şi, desigur, implicit şi îndeosebi a celei „tălmăcite" de Bartolomeu Valeriu Anania: *„Iar Duhul i-a zis lui Filip: «Apropie-te şi te alipeşte de careta aceasta». Şi Filip a alergat şi l-a auzit citindu-l pe profetul Isaia şi i-a zis: «Înţelegi tu oare ce citeşti?» Iar el a zis: «Cum aş putea-o, dacă nu mă va călăuzi cineva?»"*. (8, 29-31, p. 1594). „Text fundamental pentru lectura Sfintei Scripturi. De aici, trebuinţa tot mai acută, în zilele noastre, a unor ediţii biblice adnotate sau comentate." (p. 1594). Orice cale pustie astăzi poate afla oricând un prezumtiv lector al *Sfintei Scripturi*, care, cu toată bunăvoinţa sa, ar putea sfârşi în pustiu, în absenţa comentariilor unui erudit traducător, alături de care să îşi continue călătoria în universul cuvintelor ce purced din Cuvânt...

În numeroasele *Introduceri* ale lui Valeriu Anania la cărţile care alcătuiesc *Noul Testament*, cărţi în bună măsură redactate de Apostolul Pavel, cititorul resimte interesul sensibil al tălmăcitorului în a afla profilul personal al *omului* care stă în spatele unei neostoite activităţi de o viaţă în a propovădui Cuvântul Domnului. Cuvintele aparţinând lui Pascal, pe care Valeriu Anania le citează pentru a caracteriza modalitatea fascinantă în care Apostolul Pavel îşi redactează *Epistola către Romani*, i se potrivesc, deopotrivă, diortositorului aflat, la distanţă de două milenii, într-o postură similară cu a deconcertantului Apostol: „Când vezi stilul acesta natural, eşti mirat şi cucerit, căci te aşteptai să vezi un autor şi afli un om." (p. 1621).

VII. Considerente Finale

Repere ale discursului literar între sacru şi profan

Întregul discurs literar - sau ştiinţific - al autorului pare a se circumscrie preocupărilor de antropologie culturală specifice lui Mircea Eliade. Coincidenţele nu pot fi ignorate sau eludate, publicistul Valeriu Anania însuşi dovedindu-se un fin cunoscător al operei savantului român. Însă, deşi ambii au ca „obiect de studiu" o paradigmă comună, sacrul şi profanul, viziunea funciară fiecăruia asupra relaţiei dintre cele două „instanţe" este sensibil distinctă. Pentru Mircea Eliade sacrul şi profanul se află, cel puţin în societatea contemporană profund desacralizată, într-o ireconciliabilă opoziţie, determinată de natura dacă nu antinomică, cel puţin antagonică a celor două „modalităţi de fiinţare": „Opoziţia sacru-profan se traduce adesea printr-o opoziţie între *real* şi *ireal* sau pseudoreal."[1]. Ecouri ale percepţiei eliadeşti asupra acestei dihotomii ar putea fi relevate printr-un demers hermeneutic asupra operei lui Valeriu Anania, formal infuzată, la rându-i, de o *aparentă* opoziţie între real şi ireal. Însă, pentru Valeriu Anania, raportul dintre cele două „instanţe" ontologice este sesnsibil diferenţiat, mergând până la a contrazice fundamental consideraţiile lui Mircea Eliade: „Impactul cu opera ştiinţică a lui Mircea Eliade (...) nu a făcut altceva decât să-mi confirme teoretic (dar numai în parte) ceea ce-mi aparţinea prin structură. Zic «numai în parte», pentru că asupra gândirii eliadeşti mi-am permis unele nuanţe, în special în legătură cu sacrul şi camuflarea acestuia în profan (teorie prin care savantul român a abordat tocmai condiţia omului modern, contemporan...). Preluând formula lui Caillois, Eliade defineşte sacrul drept «tot ceea ce se opune profanului». Aceasta însă nu spune nimic, nu e nici măcar o definiţie. Am încercat cândva (într-o comunicare susţinută la Institutul G. Călinescu) o abordare etimologică a profanului. În vechea Romă, de dinainte de imperiu, cultul public se oficia într-un perimetru sacru, în centrul căruia se afla templul, care pe atunci era numit cu cuvântul fanum. În templu aveau acces numai sacerdoţii şi nobilii (patricienii), în timp ce oamenii de rând, gloata (plebeii) se rugau în curte, în faţa templului, pro fanum. Aceasta ar însemna că profanul se instalează undeva la periferia sacrului, dar niciodată în afara lui sau cu spatele la el. Aşa zisa «desacralizare» a lumii e

1 Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*. Traducere din limba frabceză de Rodica Chira, Bucureşti. Humanitas, 1992, pp. 14-15.

falsă, căci între sacru şi profan nu există o opoziţie radicală, precum aceea, în planul etic, dintre bine şi rău (cunoscând – după acelaşi Eliade – bivalenţa sacrului, sacralitatea nu trebuie în nici un caz confundată cu sfinţenia, după cum profanul nu trebuie confundat cu demonismul). Din această perspectivă profanul ar fi mai degrabă o stare patologică a sacrului, o maladie care-l invadează dinspre periferie către centru, asemenea îngheţului. Istoria nu cunoaşte nici o năvală a sacrului asupra profanului, ci dimpotrivă. Când cel dintâi e copleşit, supravieţuieşte prin ceea ce Eliade numeşte «camuflarea» lui în profan, un camuflaj pe care numai istoria religiilor, ca ştiinţă constituită, este în stare să-l deconspire, întrucât omul modern e mai degrabă inconştient decât conştient asupra măştilor pe care le poartă în viaţa de fiecare zi. Eu cred însă că şi literatura – arta, în general – poate face acelaşi lucru, ba chiar mai direct (beneficcind de intuiţie) şi mai eficient (dispunând de mijloace mult mai bogate)."[1]. Întreaga operă a lui Valeriu Anania este o expresie directă a viziunii sale asupra interferenţei nemijlocite dintre profan şi sacru, primul înţeles ca „stare patologică" a celui din urmă. Demersul şi discursul autorului a fost orientat constant înspre „deconspirarea măştilor" prin care sacrul se manifestă în profanul congener.

În fond, Valeriu Anania doreşte nu doar a expune, ci a demasca însuşi mitul, căci „«a spune» un mit înseamnă a declara ceea ce s-a petrecut *ab origine*. Odată «spus», adică revelat, mitul devine adevăr apodictic: el întemeiază adevărul absolut."[2]. Însă această atitudine faţă de expunerea misterului ascunde o capcană: s-ar putea considera că însuşi demersul deconspirării profanului ca modalitate de manifestare şi de fiinţare a sacrului va conduce inerent către o paradoxală desacralizare. Rudolf Otto atrăgea atenţia asupra faptului că *mysterium* privat de elementul *tremendum* poate fi desemnat doar ca *mirum* sau *mirable*, iar tentativa de elucidare a enigmei lui *mirum* va avea „... întotdeauna ca efect o domolire şi o slăbire a trăirii religiei însăşi. Din ele purcede nu religia, ci raţionalizarea religiei, iar aceasta sfârşeşte adesea într-o teorie atât de rigidă, cu interpretări atât de plauzibile, încât misterul este pur şi simplu înlăturat. Mitul sistematizat, ca şi construcţia scolastică, este o nivelare a faptului religios fundamental, pe care îl aplatizează până când, în cele din urmă, nu mai rămâne nimic din el."[3]. Este

1 Pintea, Ioan, *Dialog cu scriitorul Valeriu Anania*, în „Steaua", XXXVII, nr. 12, decembrie 1987, pp. 22-25; reprodus în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, ediţia citată, pp. 208-209.

2 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 88.

3 Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu iraţionalul*. În româneşte de Ioan Milea, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1996, p. 35.

un pericol în proximitatea căruia opera lui Valeriu Anania nu o dată planează, situându-se astfel, paradoxal, la antipodul esteticii lui Lucian Blaga, de *potenţare* a misterului întâlnit în cale. Însă revelarea misterului nu este – şi nu poate fi – pe deplin asumată de scrierile lui Valeriu Anania. Consecvent viziunii sale, conform căreia profanul este o formă de manifestare a sacrului, autorul înţelege să releve în consecinţă şi faptul că misterul este un fenomen „firesc" deopotrivă celor două instanţe de natură comună. Prin tentativa lui Valeriu Anania de a-şi însuşi sau măcar apropia misterul în operele sale se petrece tocmai acea amintită invazie a profanului către sacru, după cum, pare a sugera în subtext autorul, opera de artă este tocmai o modalitate de camuflare a sacrului în profan. Un destul de transparent paralelism poate fi trasat între revelarea Logosului în cuvântul Scripturilor şi supravieţuirea lui *mysterium tremendum* în opera de artă.

Discursul literar al lui Valeriu Anania se constituie după o strategie a disimulării estetice: naratorul reprezintă întotdeauna vocea auctorială, care va exprima ideatica absconsă a unei entităţi lipsite de determinări conjuncturale, dar a cărei prezenţă integratoare se resimte perseverent. Eul liric performează o confesiune mascată, constantă a oricărei poezii autentice, dar care la Valeriu Anania se autonomizează printr-o etern reluată odisee a căutării rostului său artistic. O anumită nesiguranţă poate fi resimţită de-a lungul întregului itinerar spiritual al autorului, o vagă ezitare de a accepta rostuirea sa ca iniţiat al unor înţelesuri absolute, exprimate ambiguu pentru lector. Efortul de relevare a identităţii proprii în raport cu rosturile ontice va permite structurarea unei confesiuni cu pretenţii ezoterice. În dramaturgie dubla enunţare teatrală devine evidentă, monologul sau dialogul raportat nefiind altceva decât substitute ale vocii auctoriale. Ne asumăm observarea unei permanente preocupări de a conduce realizarea artistică înspre cugetări spirituale care doresc a exprima esenţe imuabile ale culturii.

Întreaga operă a lui Valeriu Anania este rezultatul unei alchimii biobibliografice impresionante. În proză naratorul este întotdeauna homodiegetic, martor şi protagonist al istorie narate, astfel încât impresia de autenticitate este covârşitoare. Întrebarea specifică acestuia ar fi „Cine sunt eu?", iar întreaga diegeză se va grupa pentru a releva răspunsul iluzoriu, întrucât adeseori finalul este deschis unor interpretări speculative. Poate că avem un individ oarecare, rătăcit din drumul său, fără timp rostuit, sau poate că ne aflăm în faţa clasicei situaţii a omenirii care nu îşi recunoaşte Mântuitorul, asemenea discipolilor în drumul către Emaus…Misterul este punctul central al discursului. Eroul pare a realiza o mişcare centripetă misterului, iar acesta una centrifugă eroului.

Tensiunea internă este enormă, anticiparea descifrării enigmei va determina delectare a receptării operei, dar drumul către centru se suspendă în expectativă. Reperele unice sunt spulberate. Soteriologicul poate fi doar întrezărit. Îngerul pierdut printre oameni nu se poate dispensa de vocația singurătății, cu toate eforturile sale de sociabilitate se va regăsi proscris pentru o vină neştiută. Etern încercat pentru o culpă şi un scop care îi scapă înțelegerii, protagonistul nu trăieşte decât tardive revelații, epifanii discret schițate.

Pentru toate acestea autorul recurge la o recuzită impresionantă. Fondul operei literare este întotdeauna mitic, la întrepătrunderea cu fantasticul, fabulosul, onirismul, realismul magic, legendarul şi istoricul. Creştinismul este proiectat în context ancestral, arhetipul purtând în sine şi sămânța eresului. Timpul, memoria şi uitarea sunt placenta diegesisului. O permanentă teroare a uitării va reclama rostul esențial al memoriei de a edifica trecutul pentru a mântui viitorul. Însă timpul, obsesie a operei lui Valeriu Anania, nu va putea fi niciodată exprimat. Astfel ar fi suspendat, iar ființare în netimp nu poate fi posibilă. Încremenirile diacronicului sunt doar iluzii sau etape necesare acceptării inexorabilului. Nostalgia originarului determină o etern reiterată odisee a recuperării începuturilor semnificative. Sfârşitul însuşi este înțeles ca revenire în arhetip. Existența în intermundii este recuzată, aflându-se la periferia sacrului. Viețuirea în profan este o etapă intermediară şi efemeră întru reintegrarea în absolut.

Cuvântul la Valeriu Anania pare a echivala cu Logosul primordial, este infuzat de sacru, iar atitudinea față de cuvântul specific artei este una plină de adorație şi responsabilitate: folosirea cuvântului în opera literară echivalează cu o nouă creație, dacă nu ontică şi ontologică, totuşi cu valențe similare. Cuvântul este îndelung trecut prin retorta stilistică pentru a exprima esențe. Iar limbajul lui Valeriu Anania este un spectacol unic, în care nu doar religiosul şi arhaicul frapează, ci chiar reconfigurarea limbii în funcție de necesități proprii universului literar. Un câştig stilistic incontestabil. Discursul lui Valeriu Anania urmăreşte relevarea valorilor primordiale, a unor esențe atemporale şi sempiterne, întru o mai bună aşezare a rosturilor profane. Dialogul eului cu lumea este o strategie în acest sens. În fond, autorul porneşte de la o premisă şi ajunge la a o formula ca axiomă: nimic nu este întâmplător întrucât totul este semnificativ. Fiecare cuvânt şi fiecare silogism sunt rezultatul unei îndelungate meditații asupra adevărului absolut, fiecare formulare dorindu-se expresia valorii autentice şi unice. Privită ca un întreg, opera lui Valeriu Anania se vrea nu doar un epos, ci şi un topos spiritual, în care sacrul se manifestă hierofanic în profan.

VIII. Valeriu Anania. the Writer

The present study represents a first systematised attempt to depict the most relevant aspects of the personality of the intellectual Bartolomeu Valeriu Anania. We shall mainly focus on his position as a writer, but, complementarily, on that of theologian as well, while aware of the inherent limits imposed by the attempt to decipher the profile of a learned man who, happily brings together that *coincidentia oppositorum* between the sacred and the profane, not in a definite antinomy, but in substantial harmony. As a result of a multiple documentation and constant elaboration, our research does not intend to be an exhaustive and definite document, but an exegetic premiere, which can serve as referential starting point to possible similar future approaches. We studied, hopefully rigorously, the considerable and generous bibliographical resources, sometimes unexplored, aiming to underline both the completion of the creative spirit of the author in each of the domains he acted, and the echo his writings determined in the public conscience. However, beyond the canonical circumstances of the configuration and receptivity of the writer's work, we tried to propose an interpretation key, which would emphasize the associating or dissociating manner in which the work relates to the intentionality of the author or to the tradition of the mitem. Consequently, we argued that not seldom can the intimate meaning of the writer's work be deciphered but by appealing to the biographic experience of the author, a very important role being held by the theological formation of the writer, dissipated and decanted in the artistic retort with subtlety. Also, the intellectual's canonical proposing and imposing through a personal vision of interpreting traditions offers just as astonishing and bewildering approaches, mainly of his scientific work.

We believe that the place Valeriu Anania's work, and, implicitly, personality have in the conscience of the contemporary intellectual and public in general required and imposed a systematising and interpreting approach as the one we are proposing. The spirit that has over-passed different epochs and their implications for 85 years has always been in the proximity of essential events and personalities of culture and society in whole. From the position of obeying disciple, Bartolomeu Valeriu Anania has assimilated the numerous and diverse existential hypostases, which he eventually has had the possibility to metamorphose and dimension aesthetically, using word

in all the literary or scientific genres and species destiny set in forth for him. A name known and acknowledged by intellectuals starting with the 1970's, Bartolomeu Valeriu Anania was acknowledged as important public personality especially when becoming an Orthodox prelate. It was a happy case as his work, which was to be acknowledged in the same context, also determined the regeneration of the critical interest and a revising of opinions according to the dual personality of the author. The lifetime dialogue between Anania and Bartolomeu amazes, enchants or triggers off bewilderment in contemporaneity, but only if people ignore the inflexions of a constant and specific vision of the author, through all that has been uttered, ignoring the outer constraints and settling the inner beliefs. This is the exact aim of the present study: the depiction of the fundamental dimensions of the work belonging not to a contradictory but integrating personality.

We structured our volume formally according to the criteria of a monographic study, following, in distinct sections, the polyphonic profile of the intellectual Bartolomeu Valeriu Anania. *An Autobiographical Portrait; Poetry; Prose; Dramaturgy; Memoirs, Essay, Publicism, Diary; The Translation of the Holy Bible* are individual chapters, however integrated in a unitary vision, through the constant depiction of the intermingling of the multiple creative preoccupations of the author. In every distinct section we used the chronological, diachronic criterion of the editorial publishings, trying, nevertheless, to maintain a trans-temporal coherence of vision, through the constant references to the analepses, prolepses or even intertextuality which the work undoubtedly presupposes. Where the subject required, we made use of concise paragraphs. We constantly paid special attention to the writer's opinions regarding the works discussed as well as to those belonging to literary critics, using, however, the instruments of contemporary exegesis in order to reveal the configuration and receptivity manners of the authorial intentionality. Without claiming the exhaustion of the study material, we nevertheless propose for debate certain personal opinions regarding the interpretation of the work, by using exegetic arguments, which we consider plausible and pertinent, though not irrevocable.

While completely aware that it is impossible to say everything both about a work of art and its author, we only state our opinion that the present philological vision, with minimal theological representations, is a necessary approach, accomplished with the honesty of argumentation in order to depict the pluses and minuses – where we ultimately believe there are some

– of a literary paradigm, which marked the national culture at the turn of the millennium in a significant way. Last but not least, we express our hope that the present exegesis will represent a first reference for cordial, constructive and complementary disputes, which will reveal, the authenticity of a remarkably creative personality, as completely as possible.

I. The first chapter is dedicated to the recovery of the significant events of a distinct biography, which has undergone not few decisive moments for the development of the creative spirit of the author. Bartolomeu Valeriu Anania's existential line has met numerous extraordinary hypostases of man, and happened to have important positions and tasks for a long time, which have tested the ontological limit of the individual, every time assumed, interiorised and metamorphosed in compensatory and significant gestures and attitudes of the cultivated spirit. As much as possible, the biographical portrait we have made aims also at the gathering of the author's confessions, discreetly spread along all his work, upon topics which have been neither stated nor hidden, but acquired with dignity by the man who, since early youth has dedicated his life to serving the Orthodox belief and the Romanian people, with both his given talent and personality. The Southern and Transylvanian roots of the author are rendered through the author's recalls about his mother, father and native village. Mother's figure imposes as decisive for young Valeriu Anania's destiny, initialising him in a mythical universe, of candid fairy-tales, turning the objective world of rural references into a land of magic realism, the whole work of the future writer being infused with the intellectually aimed confusion of the real and the miraculous. The image of the native village left behind for good at the age of only twelve, will however remain in the author's memory as a referential topos of his own development, an existential matrix, nostalgia of the beginnings, which will represent the basic feature of his literary work, as a recovery of the absolute "primordial phenomenon".

The time spent as a student of the Central Seminary in Bucharest between 1933 and 1941 marks the poetic, publicist and dramaturgic debut of the very young man. As for dramaturgy, the writer already initialises the mingling of pure fairy-play with the realistic screenplay seen as the mythical dimension that is understood as natural result of the way he has pictured his writings. The publishing of a temporary literary magazine is to be remarked, in which the juvenile excitement gives birth to poetry, theological studies and

literary exegeses of the young graduate. The same stage of life also determines the first expressed manifestations of the decisive political involvement of *the individual* Valeriu Anania in the life of society, sanctioning promptly and irrevocably what he was to consider all the time, since then, the acts of betrayal of the Romanian people, more specifically, the anti-Carlist street protest. His nationalism and unconcealed patriotism, fervent and basic, and correlated to different historical and political circumstances and contexts placed the man of *the fortress*, Valeriu Anania, at the juncture of sensitive events and aspects of "the Romanian phenomenon", which would meet contradictory and puzzling avatars for the following half a century.

His anointment as a monk, his ordination as a deacon, his poetry debut in the pages of the Gândirea, and mainly his meeting with Tudor Arghezi are the immediate events that configure a certain existential and aesthetic trajectory. The friendship with Tudor Arghezi will be emotional, constant and full of essence, Valeriu Anania confessing for several times that he considers himself a disciple of the famous writer. Valeriu Anania's early poetic creation is acknowledged by the author himself as a constant effort to overcome the imitative formula of pastiche of Arghezi's poetic art. The aesthetic of the ugly will trace a distinct and somewhat new mark in Vaeriu Anania's work, while Arghezi's passion for finding olden words, with an impressing semantic area will be inherited by the disciple himself. Finally yet importantly, Valeriu Anania's relation to Arghezi's vision of "*to create*", *the poienin*, would be a rather dissociative one. Nevertheless, the relation of the lyrical ego will definitely part from the formula of Arghezi's rebellion, Anania's line being similar to the biblical psalmist, an inner celebration of divinity, metamorphosed into prayer-poetry. However, only from now on are the extraordinary experiences of the intellectual monk to come: the status of the eminent student in medicine, the relation with Victor Papilian, the work of creating dramatic sketches, the relation with Ion Luca, an intellectual life full of effervescence will culminate with a decisive gesture of destiny. As president of "Petru Maior" Student's Centre, he will lead the students' anti-communist and anti-revisionist strike (against the Hungarian irredentism), which will result into his banishing from Cluj, the expelling from the Medicine Faculty, and the beginning of a long row of arrests done by the Security and semi-clandestine fugitiveness in his own country.

The graduation from the theological university studies will be followed, through a sign of fate, by the encountering of the Patriarch Justinian Marina,

whose close collaborator he will be for the rest of his life. There would come years of harassment form the Security, the completion of his first literary work, the dramatic poem *Miorița*, but also the imprisonment in 1958, which will delay his creative vocation with a few years, making him involuntarily a member of what Laurențiu Ulici named "the postponed graduation". In the prisons of Jilava, Piteşti, Aiud, the archimandrite Bartolomeu knows the horrors of communism, not alone, but together with the intellectual elite of the Romanian nation, whose extermination was set with obstinacy in the obsessive decade by the dictatorial regime settled through fraud and terror. It was an experience that must have revealed limits, but mainly the superiority and moral purity of those who, in reclusion, defeated what was the arbitrary and bestial through their humane and inner being. In the prison of Jilava, intellectuals of most different preoccupations and professions held, while ignored by the ignoring guardians, a series of conferences through which they maintained their reason, faith, spirituality and morality in a world which had started an opposite way.

A far echo of the uttering of the imprisoned monk Bartolomeu will become, in decades, admiring pieces of prose, which make up the volume *Amintirile peregrinului Apter (The Apterous Peregrine's Memories)*, an original and refined reply to Dostoyevsky's *The House of the Dead*. As for the man Valeriu Anania, the unjustly imposed reclusion for a quarter of a century was to determine another radical gesture, more drastic and horrifying this time, through which he was to give up the human inside, which, if accomplished, would have proved the weak of the being, but, which, overcome, meant another victory of the inner ego. In the prison of Aiud, Valeriu Anania was on the verge of blinding himself, with calculated premeditation, but was ultimately talked out of it by the oneiric warning of his sister dead as a child. The episode was to be evoked many times in his articles, fiction or memoirs and was metamorphosed lately on from fact into imaginary hypostasis, without losing whatsoever anything of the thrill of horror.

During the time spent "far form the madding crowd", the playwright creates other two poems, exclusively with the help of thought, the works being printed, because of the lack of other possibilities, in the mind of the author, while waiting silently to be put on paper. From a certain point of view, it can be considered the supreme argument of an illegal battle between the physical constraint imposed from the outside and the spiritual freedom cultivated inside, out of which the inner man has come victorious. Liberated

through a general free pardon, in 1965 the Patriarch gives Bartolomeu Valeriu Anania complete trust to serve his people and the Church under not easy circumstances, and names him part of the Archbishopry of the Romanian Missionary Orthodox Church in America and Canada. During the following 11 years, Bartolomeu Valeriu Anania will accomplish all his churchly and priest duties irreproachably, however feeling, in a dramatic way, the nostalgia and acute longing for the native land, whose distance but not estrangement is felt like an ontological wound. While he is away, a remarkable number of his volumes are published, but for the writer Valeriu Anania, in his extraordinary hypostasis of exiled, he feels closer to being a journalist, in a very personal meaning of the word. Bartolomeu Valeriu Anania starts writing for the magazine and the almanac Credința and for the literary magazine Noi, in whose pages he will publish, during the years spent in America, a wide range of literary and theological articles, characterised by signs of polemical essays. In these writings, the writer often confesses to himself or offers vehement replies to some events that paradoxically happen in Romania or abroad, maintaining his opinions perseveringly, not seldom criticising bitterly what he considers a threat to the authenticity of the "Romanian phenomenon", or becomes easily overtaken by any positive form of manifestation of the Romanian spirit abroad.

Repatriated, the writer Valeriu Anania has his artistic status and aesthetic quality of his work confirmed, with explainable but not excusable delay. Author of four dramatic poems and three volumes of poetry, Valeriu Anania becomes a member of the Writers' Union in Romania in 1978. In 1979 he publishes, only one year after its writing, the novel entitled *Străinii din Kipukua (The Foreigners in Kipukua)*, which is, from a strictly literary point of view, his most ingenuous and exciting of all volumes, amazing both for the exotism of the diegetic location and its fascinating way of constructing/deconstructing the fantastic; however, its true substantial dimension is rendered by the allegorical character, the protagonist reiterating, in contemporaneity, the performative role of Apostle John, the witness of a virtual apocalypse. The carefully dissimulated confessions, the appeal to the mythic which itself becomes diegesis, rendering a fascinating magic realism, the analepses and the prolepses, the evasive identity impose this novel as a challenge for any hermeneutical approach. Last but not least, the obsessive illusion of time's deviations from its natural flowing represent a direct reference to his most amazing dramatic poem, *Du-te vreme, vino*

vreme! (Go Away, Time! Come, Time!), together with which it can be read as aspects of a common paradigm. The literary work of the author meets supportive editorials and positive exegetic appreciations. Valeriu Anania is now a certain reference of the Romanian intellectual elite.

On February 7th, the archimandrite Bartolomeu Anania, a month before being 72 years old, but after he has already refused similar positions for decades, is ointed and named Archbishop, in the Archbishopric cathedral in Cluj-Napoca. As Archbishop of Cluj, Bartolomeu Anania will distinguish himself as the most important voice of the contemporary Romanian orthodoxy, his attitudes surprising and puzzling sometimes by stating normality in a world where norms seem figured in such a way as to ignore the fundamental values. Voice of reason and common sense, the Archbishop Bartolomeu Anania sometimes becomes an incommoding figure through his unconventionality of his way of maintaining his faith and beliefs, but he has always proved his point of view to be authentic in a world of artificiality, dissimulation and hypocrisy. The social and cultural distinctions have become a common fact in the life of the distinguished person of Valeriu Anania. Nonetheless, all these are surmounted by *The Bible or the Holy Scriptures*, Jubilee Edition of the Holy Synod. (Published with the blessing and with a preface of His Holiness Teoctist, the Patriarch of the Romanian Orthodox Church, Version translated after *The Septuagint*, written and annotated by BARTOLOMEU VALERIU ANANIA, the Archbishop of Cluj, The Publishing House Institutul Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.) The work is exceptional, highly appreciated by both specialists and public. The novelty it brings is both theological and philological, due to the present language, but also faithful to authenticity, inclusively when the original means the restoration of the specific literature, especially of the *Old Testament*. The most accessible novelty is represented by the more than eight thousand subsidiary and infra-paginal annotations as well as the introductions, whose aim is to help the reader not to get lost in the labyrinth, which the holy text sometimes presupposes from various reasons. It is the first annotated version of *The Bible* in the Romanian Orthodoxy.

Bartolomeu Valeriu Anania is, at present, more than an accomplished writer and theologian. His personality takes over the certain values of the intellectual elites of the people, a national symbol, which marks and transcends an epoch to eternity, a name that no longer belongs strictly to its time. Bartolomeu Valeriu Anania becomes an axiological symbol for what we can call Romanian spirituality.

II. The second chapter aims to follow the evolution of Valeriu Anania's poetical creation, by distinctly analysing every of the five volumes of poetry published between 1971 and 1992. The introductory part attempts to identify the circumstances of the configuration of the poetic spirit, by relating to the personality and work of the two writers who represented declaratively an aesthetic reference: Tudor Arghezi and Vasile Voiculescu. We paid special attention to the symbol of light in the poetical works of the author, and the concise conclusion aims at showing the paradoxical role of the language with Valeriu Anania between *to make* and *to create*, understood as synonyms by the writer of theological education.

The literary exegesis situates Valeriu Anania as poet at the antipodes of the paradigm of the Romanian religious poetry: as a descendent of Nichifor Crainic's poetic art, as "the theologian almost always overwhelms the poet, in the sense that the writer cannot afford to lose the track of the religious education in order to create a metaphysics, indeed of Christian inspiration, but with various ways of interpretation, in the manner of Lucian Blaga or Tudor Arghezi, both severely reprimanded by theologians"[1], up to the opposite opinion: "I would not place him as a poet near Nichifor Crainic, but rather as descendent of Arghezi, who thus proves, similarly to Paul Valery that yet creation is a making, a skill which attracts by any means a mystique, an ineffable mystery."[2]Valeriu Anania, albeit difficult to place as poet in a certain formula of history of literature or in the context of present-day poetry, seems to slide between the aesthetics of the two religious poets whom he met in his literary "apprenticeship". He takes over the idea of poetic creation as skill from Tudor Arghezi, while from Vasile Voiculescu he takes over the idea of prayer and Eucharist through poetry. This is a blending that will melt in the retort of his own *ars poetica*, in a supreme effort of homogenising the contraries, a genuine feature of Valeriu Anania's entire biography and work.

The content of the memoirs reveals the fact that the fundamental affiliation of Valeriu Anania's poetic art is of Arghezian origin: "… the poet's altar, where every night there was the frightening mystery of bread's

1 Liviu Petrescu, *Pământ și cer*, in the volume Valeriu Anania, *Poeme alese*. With foreword by Liviu Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 6.

2 Pr. Ioan Pintea, *Reflecții inegale*, in the volume *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani,* coordinated by : Archid. Ștefan Iloaie, cultural counselor, Cluj-Napoca. Editura Renașterea, 2001, p. 196.

turning into word."[1] The poetical creation understood as a liturgy of the Christian ritual, the assimilation of the function of the poetical word into that of the secret Eucharist from the Christic body and spirit, will determine the configuration of not few of Valeriu Anania's poetic arts, definitely the most accomplished segment of his poetry from an aesthetical point of view. We must remember two of the exegete Valeriu Anania's statements. On the one hand, the religiosity of the Arghezian stanzas must be understood through "… the communion with God's unseen presence in the miracle of the written word. Unable to grasp the mystery, the poet assumes it."[2] On the other hand, the vision upon the poet creator Vasile Voiculescu: "The poet is, indeed, the creator of his own poetry, but he can also be the instrument through which the utterance of the Logos becomes articulated, sensitive, and communicative."[3] Valeriu Anania finds the mutual paradigm for both poets to whose poetic art he has confessed as disciple. For Valeiu Anania, the act of artistic creation does nothing **but** reproduce the demiurgic one, at human scale, through the direct participation of the ontic force. The written word, as terrestrial "material" representative of the Logos is the corner stone of Valeriu Anania's poetic art – a remarkable effort to conciliate the opposites.

The volume *Anamneze (Anamneses)* published in 1984 must be considered Valeriu Anania's masterpiece as a poet. In the section *Orele mamei (Mother's Hours)* the poet's attention is constantly focused on mother's relation to the baby, and, thus, the attention is drawn to the latter," the performer in the shadow" of the cycle. The cycle is infused with "lullabies", characterised first by the author's obvious closeness to popular folklore, from where he borrows poetic formulae and formulations, apparently simplistic and naïve at the level of artistic form, but which render an aura of ingenuous and genuine mystery to the evocation of in the cradle. The cradle is nothing but the artistic studio.

In the cycle *Anamneze (Anamneses)*, the poet is the initiated entity capable of naming the facets of the universe, reiterating the primordial

1 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, 2nd edition, București. Editura Florile Dalbe, p. 14.

2 *Idem*, *Poezia religioasă română modernă. Mari poeți de inspirație creștină*, I-II, in „Altarul Banatului", III, no. 4-6, 1992, p. 14-28, no. 7-9, pp. 33-51 and in „Studii teologice", year XLVI, no. 1-3, 1994, pp. 3-34, reproduced in Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*. Coordination and foreword by Sandu Frunză, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p. 157.

3 Idem, *V. Voiculescu sau liniștea supremă a iubirii*, in „Revista de istorie și teorie literară", year 33, January-March 1985, reproduced in Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, quoted edition, p. 191.

Logos through its own poetic word and revealing to the reader a new facet of creation. The poet ensures the materialisation of the world in words just the way the creator ensures the existence of the soul within the body. "The Posthumous Geneses", which the poet refers to are his own stanzas, always in a never-ending "blooming". Valeriu Anania's entire aesthetics rotates centripetally around the artist's attempt to survive in a poetic facet after death. The artistic creation turns into the saving path of the self. This is a remarkable vision of a theologian who manages to be convincing as authentic artist as well, the association and dissociation of the two instances being always in a complementary relation and not in one of mutual rejection. In spite of all inconstancies of the poetic expression, inconstant from the point of view of value, the cycle *Anamneses,* and thus, the homonym volume, remain the culminating moment of aesthetic accomplishment in Valeriu Anania's poetical work, especially for his poetic arts. Here every new joining of the poetic gift with the divine one, of the status of the artist with the Christic one, of the artistic word with the primordial Logos and with the creation of multiple geneses will generate never-ending ambiguities, tensions and speculations, maintaining the set of ideas within the dimension of an authentic confession of the profession of believer.

By creating for the worship of divinity, the poet resorts to the usage of a well-known cultural and homogeneous motif from the significance point of view, to whom Christianity and especially mystique paid special attention. We would like to make an observation here: "The opposition light-darkness is (…) in the Occident, that between angels and demons."[1] While, in Valeriu Anania's poetry, the opposition light-darkness, rather fading, does by no means express the poetical expression of antagonism. But, it is also very unlikely that the author himself had intended this project, following directly the principle of the initiating-mystical enlightenment of man by divinity, light becoming a means of knowing the transcendent, but also one of offering one chance to soteriology. From this point of view, the symbolism of light is fully accomplished aesthetically in Valeriu Anania's poetry, becoming a referential matter for any exegetic approach, which aims to underline the religious symbolism in Romanian poetry.

The brief conclusion attempts to show the great importance that different theses of Christian aesthetics had upon Valeriu Anania's poetry. One of

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, Volumul 2*, E-O, București. Editura Artemis, p. 237.

Cassiodorus's statements from *Exposition of the Psalms* imposes as fundamental in the decoding of Valeriu Anania's aesthetics or, better said, poetics (taking into consideration the concept of *poienin* meaning to create): "If we make deeper research, there is a certain difference between the things made and the ones created. It is we who can make as we are not meant to create."[1] An entire poetic art is born around this statement, and Valeriu Anania, while paradoxically dissociating from the great Arghezi, reveals himself in a dramatic attempt to dissimulate the evidence of the understanding and acceptation of the idea that through the work of art the poet will never reiterate the divine creation, but will only perform a succedaneum of it, in conformity with the gift understood as preoccupation…For the author, the term *to make* and *to create* are perfect synonyms, sharing a unique signified. Valeriu Anania's best poems refer to exactly the artist's status of creator, to his continuous odyssey of self-conviction that the Christic posture and the Logos have a nature similar to that of the poet and the artistic word, inviting to dramatic metaphysical meditations. By believing in the sacredness of the artistic act, Valeriu Anania considers that he does not make poetry as in the Arghezian skill, but that he performs *a creation* similar to the primordial one. The conceiver of good stanzas is not, in Valeriu Anania' s poetry, a heretical or rebellious master, but a believer who creates within the Holy Spirit with his own words received from *the Word*: "We are told that Moses, as he was stuttering delegated his brother Aron, to speak to the people for him. A receiver of revelation, he could not be at the same time an instrument of communication as well but only a filter between the Logos and utterance. This is how I see the relation between tongue and language. The latter is meant to reveal the Logos not only at the level of utterance but also at the level of significance."[2] A subtle, original and brave theological theleogumenon after all.

III. The chapter dedicated to the analysis and interpretation of Valeriu Anania's prose approaches distinctly the two volumes signed by the author, challenging a hermeneutical interpretation which uses the instruments of contemporary exegesis but maintaining a fundamental relation to

1 According to Constatin Cubleşan, *Curs introductiv de estetică generală*, Alba Iulia. Editura Aeternitas, 2002, p. 88.

2 Ioan Pintea, *Dialog cu scriitorul Valeriu Anania*, in „Steaua", XXXVII, no. 12, December 1987, pp. 22-25; republished (under the title *De vorbă cu Ioan Pintea*) in Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie şi cultură*, quoted edition, pp. 206-207.

the fundamental Christian text or with theology as a whole, in relation to which the writer constructs elaborated and erudite allegories. Finally yet importantly, we suggest the reading of the two volumes as an artistic dimension of certain autobiographical elements in a subtle parable of the writer's own destiny.

III. 1. The novel *Străinii din Kipukua (The Strangers of Kipukua)* (1979) is analysed rigorously, thoroughly, rather exhaustively, almost all the four sections aiming to decipher one of the complex aspects imposed by the novel: *Elements of Narratology, The Fantastic, The Allegoric, The Identity of the Character.*

The double meaning, both literal and figurative is explicitly indicated in the novel, and thus, we receive certain references in order to place the text in the genre of intended allegory. *The Strangers of Kipukua* is a great metaphor of the narrator's death, the figurative meaning being repeatedly declared in the text. Purgatory of the hero's soul, Hawaii seems to be an anti-camera where he stops so that his eschatological destination should be decided, and in which he might go through a soteriological process. The attitude towards the significance of resurrection is, just like the fantastic, and narratology, ambiguous. The uncertainty regarding the status of the resurrection and of the resurrected will represent the last level of the allegory. The significance given by Valeriu Anania to this allegory seems uncertain itself, contradictory, ambiguous. The author sets the meaning of the resurrection polemically, its nature and status being in a way foreign for the profane mortal and rather incomprehensible for a rational analysis. This is why, even the author's first approach of the unusual phenomenon is that of denial and rejection of its miraculous nature. The ontological status of the actants is that of resurrected to die, their long expectation in a diffuse uncertainty being explained through the unconscious but inherent resting for the revealing of the Final Judgement. In this vision, the island is rather an inner landscape, previously known and even independent in its direct perception as fragment of reality. The island is thus an archaic, archetypal form, a rather imaginary shape of the mind than a fragment of the contingent reality. It is an allegory in itself or, at least, a symbolic element of a greater allegory. The novel uses all the devices and techniques of the literary genre of *apocalypse:* the artistic ambiguity, the fantastic, the hyperbole.

The entire story of the novel is built around an essential question: "Who am I? (…) that never-ending question without an answer, which started by

belonging to one individual and ended by belonging to everybody."[1] Living the nostalgia of the primordial irreversibly lost, and also the chimera of recovering it in the present, the characters of the novel will find a primordial, mythical identity, which they will strive to revive by reiterating the hypostases and events of Hawaiian mythology, a factual *moolelo.* It is worth considering the case in which they discover their authentic archetype, and thus, will be given the identity redemption and the ontological peace. If all philosophy of name is reduced to a simple pseudonymity, to a substitution of proper names, as the relation nomen-cognomen seems to be constructed in the novel, then, the identity of the protagonists will never get a significant ontological essence, but will linger towards a shallow mystification or self-delusion. Longing to be someone special, the protagonists constantly sense the fact that they risk to become nobody. Paradoxically, through the formula "I is another" "[2], Rimbaud and Julia Kristeva theorize the destiny of the Romanian writer's foreigners in Kipukua: estranged and aware of their own estrangement, they strive not to become themselves but another, who no longer really represents them, and thus, they tear themselves, they consume themselves in neurosis and in a lack of existential authenticity.

III. 2. In the volume of short-stories and novelettes *Amintirile peregrinului apter (The Memories of an Apterous Peregrine)* (1990) the relationship nuances between the narrator, an apterous peregrine and history is a suggestion of the relation the actant has with diachrony, and implicitly, with temporality: similarly to the anonymous narrator from the previous novel (and similarly to some protagonists of the author's dramaturgy), the apterous peregrine shows himself to be atemporal, his incursion into temporality, in phenomenology, being of an existence foreign to the specificity of his entity. Ultimately, the narrator is a fragment of the absolute ontic, of an ultimate trans-human entity, descended into contingency in order to redeem humanity through some realities suspended in darkness. By writing his own memoirs, the peregrine understands the nature of his own uncertain and darkened nature for centuries, until the moment of creation. Thus, literature, through the creative process of elaboration becomes an authority that ensures more

1 Valeriu Anania, Opera literară, *Străinii din Kipukua*. Foreword by Aurel Sasu. Chronology: Ştefan Iloaie, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2003, pp. 59-60.

2 Julia Kristeva, *Străini pentru noi înşine*, in „Secolul 21", *Alteritate*, edited by Uniunea Scriitorilor din România and Fundaţia Culturală Secolul 21, 1-7/2002, 442-448, p. 278.

than the therapeutics of the creating individual, even his own soteriology. Hence, the hermeneutic approach draws near the revealing of the complex nature of the protagonist, of the absolute identity of the apterous peregrine: the author projects himself into the inside of the memories of the apterous peregrine, giving the narrator the status of a wandering angel on earth. Thus, the apterous peregrine recommends himself as the supreme expression of the sublimation of personal solitude, elevated to angelic doubling.

Thus, we propose a possible speculative interpretation, sustained with arguments, in which the apterous angel, reduced to a semi-human status, aspires, unconsciously and subliminally to achieve a paradoxical nature and identity, not a previous angelic one, but one just as necessary for the completion of the ontological experience *i.e.* the human one. The apterous peregrine struggle, all along the diegesis, not to become an angel again, but to acquire humanness. Valeriu Annaia's apterous peregrine is in a transitory stage, an extremely tense one and still unclear, *i.e.* that of sharing "the life of embodied spirit", of getting access to the initiating completing experience of "corporal limit". This road, which started long ago, even in *illo tempore*, and which comes from the generative matrix of the ontical primordiality, from the absolutely primordial monad, is a road of the ontological and metaphysical experience of the angel, who is meant to know the status of humanness, the "humanising", so that he should draw near divinity authentically and completely.

IV. The chapter dedicated to the analysis of Valeriu Anania's dramaturgy resorts to, as much as possible, the sometimes critical evaluation of the bibliographical sources which the author can be related or related to. Here we have the most documented and structured section of our study, fully motivated by the fact that the writer Valeriu Anania was first acknowledged as playwright, and his plays relies on the artistic valuation of some essential myths of our national culture. After a minimal and purely expository introduction, which focuses on the "avatars of a dramatic poet", every of the five plays is analysed in an autonomous chapter, which claims the hermeneutic exhaustion of the subject. The conclusion wants to depict the categories of mythical thinking in "the pentalogy of the Romanian myth", and is followed by a necessary addenda, in which we analyse two "style exercises" of the playwright i.e. two drawer plays published circumstantially.

IV. 1 The dramatic poem *Miorița* (1966) does not represent a schematically simplistic rewriting of the theme, motifs and conflict of the archetypal ballad,

but, on the contrary, approaches aspects of several variants, and introduces into the diegesis, in an original manner, at least one new element, i.e. *the eros*, which is actually given the supreme actantial role, surmounting *the thanatos* and fatality, decisive entities in the aesthetical configuration of the drama as well. The magic pagan pre-Christian elements used by the author are relevant, as well as those specific for Christianity, in order to identify to what extent the author relates associatively (or dissociatively) to the background of pre-historical mystery specific to the ballad, as well as to what extent Valeriu Anania, a writer of Orthodox theology education, understands to render the elements specific to Christianity to the product, thus shaping a new vision of the data of the myth.

In Valeriu Anania's vision, the Romanian people has an ethnical psychological specificity towards existence and this can be explained as the coexistence of two great elements of the paradigm: death and love. Death and love are inherent to life to the same extent: death as an inevitable and natural moment to be accepted as such, and love, without which life would be a non-sense, is a short stop between two graves, but due to which life becomes more significant than death, it transcends it. This is exactly why the overlapping of the two valences of existence through the construction of the allegory death-wedding at factual level ought not to be interpreted as tragic fatalism but rather as apollinic serenity: the shepherd Moldan does not accept death with a pessimistically terrifying passivity but with understanding and optimism, as he accomplishes himself through love, thus consuming his given time. Through this, in conformity with Mircea Eliade's opinion, Valeriu Anania gives a new meaning to the "philosophy" of the myth, in accordance with the significance conferred to it by the "cosmic Christianity": the shepherd in *Miorita* is able to cancel the apparently irreversible consequences of a tragic event, rendering to it positive values, more difficult to shape. The answer given to fate, which seems hostile and tragic, is, for the protagonist of the cultured poem, love.

IV. 2. In the dramatic poem *Meșterul Manole "Master Manole"* (1968), Valeriu Anania shows an interest in explaining the process of creation. Dumitru Micu's courageous statement seems to exhaust the subject of the play: "The main theme (…) seems to be taken from a treaty of general aesthetics: art starts from reality and, by transfiguring it into a new reality organised according to the laws of beauty, cancels the pattern."[1] In the

1 Dumitru Micu, *Meșterul Manole*, quoted in Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, I, București. Editura Eminescu, 1982, p. 233.

dramatic poem, the real pattern which needs cancelling is the woman and implicitly, the eros, while the concretising art is represented by the building of the church, as well as by the painting of icons. As for the role (function) of the beauty, this is related to fatality or meaning of the disintegration of life which is to accomplish itself through aesthetics, into highly superior valences*: "When nature shapes masterly beauty/The shape itself will fade into its own bloom.*"[1]Valeriu Anania's creator does not limit himself to simply acquire the cultural, artistic experience of Western Renaissance Europe, but retains an aesthetic theory which will become the main idea of the poem. The painter Safirin, while accompanied by his complementary doubling, will assimilate the essence of the legend according to which the Italian artist fell in love not with the human model who had inspired him initially, but with his own creation, *Mona Lisa,* due to an ineffable fact: the smile, an expression not of reality, but of a reality aesthetically transfigured through "his masterly gift".

Paradoxically or not, with Valeriu Anania, the protagonist Manole is situated closer to the strict data of the creator than to the creating man (characteristic to Blaga), however not estranging from the mythical status. What distinguishes fundamentally Valeriu Anania's dramatic poem from Lucian Blaga's drama is exactly the softening of the protesting gestures of the master, the lack of any kind of resistance to the solution of sacrifice, which he determines and imposes to his fellows, not the unconsciousness during the sacrifice but the extreme lucidity, the almost inhuman over-solicitation of the creating lust, to which he surrenders constantly, through the sacrifice of both his wife and baby. All these considerations do nothing but bring Manole closer to the condition of the mythical hero. The "dehumanisation" performed by Valeriu Anania on his protagonist projects him completely into the mitem of creation. The myth, the ballad, Blaga's drama offered an open ending, "limiting" to present and express the process of creation. By surmounting the limit, through the explanation of the process of creation, Anania's poem becomes limitative. For lack of any kind of rhetorical interrogations, and through the author's acquisition of the performance of an aesthetic theory assumed by the whole universe of the drama, Valeriu Anania's poem becomes a closed artistic self-sufficient cosmoid, and thus, authentically orbiting *in the proximity* of the masterpiece.

1 Valeriu Anania, *Meșterul Manole*, in Valeriu Anania, *Greul pământului*, quoted edition, pp. 264-265.

IV. 3. In the dramatic poem *Du-te vreme, vino vreme!* (*Go Away, Time! Come, Time!) (1969),* Valeriu Anania proves high ingenuity in his modality of configuring his diegetic universe. The idea is that if Făt-Frumos has already had access to the world of fairy-tales and if this is specific to him, then his descending into this world is a veritable mistake, a useless action, lacking natural reasons, and apriorically meant to a lamentable failure, the inadaptability of the world of fiction to the "factual" one being a fundamental characteristic of narratology; the two worlds exclude each other because they have different ontological and axiological natures. We can deduce from these that Făt-Frumos is meant from the very beginning not to be able to integrate himself into this world, where he will find his existence useless, his only chance being that of returning to the world he has come from. His destiny seems thus irreversible shaped from the very beginning of the story in the dramatic poem. Făt-Frumos is a tragic hero because his aim is the accomplishment of man's perennial aspiration to perfection, an illusory delusion to which he wants to giver concrete shape. The tragedy of the hero derives especially from the fact that he seems to know, he is aware of the ingrate role he has to perform in the history of the dramatic poem, he assumes his destiny. He thus accepts his status, understanding that, though unlikely to be victorious, his illusory fight for youth without aging and life without dying in this land is necessary to maintain, sustain and perpetuate the existential philosophy of the myth of the fairy-tale. This is, by accepting the convention of such an exegetic approach, the culminating point of the exceptional success of Valeriu Anania's dramatic poem: the interference of the diegesis of autonomous texts: intertextuality.

In 1976 Constantin Noica said that it had not been good for man's thinking and heart to conceive the Being as something unchangeable and everlasting and that it would be wiser to consider the being as continuous development, as it was seen in the Romanian vision: *becoming* into being.[1] Noica said that not having in mind Anania's dramatic poem, but his words have an inner tacit consensus which apriorically probes essential affinities with "the Romanian philosophical expression." The playwright gives an artistic shape exactly to the essence of Noica's philosophical thinking: the attempt to

1 Constantin Noica, *Un înțeles românesc al ființei*, „Steaua", year XXVII (1976), November, no. 11, p. 50, in Constantin Noica, *Istoricitate și eternitate. Repere pentru o istorie a culturii românești.* Foreword, bibliography and coordinated volume by Mircea Handoca, Capricorn, 1989, p. 47.

imagine his broadness as fixed into a frame, which expresses rather an absence through its perfection. A sphere without flaws, thus eternal, will remain distant and foreign, ultimately inexistent, for the dynamic and eternally regenerative through its own characteristic of ruling within *duration.* Being does not mean stagnation, but a continuous process, development, inexhaustible becoming, even in disintegration, necessary so that it lately turn *into* regeneration. The dramatic poem offers artistic shapes to the entire philosophical complex suggested by the fairy-tale and extended by Noica. The unchangeable and the everlasting, seen through the image and representation of Făt-Frumos and of the youth without aging and the life without dying "are not good". They determine anomalies of the being, updated through an illustration of the grotesque levelled to fundamental aesthetic category. The being as still in development i.e. what the unnatural perfection of the protagonist is trying desperately to obtain, is a permanent inner presence of the story in the poem, impossible to suppress. Ultimately, the becoming into being shapes as major theme of the poem, through the main character, Juma' de Om (a name that could be translated as Half a Man), who performs in the story both before Făt-Frumos's appearance and disappearance. Thus, we are suggested once more that "the ever-lasting and the changeable", the un-Time understood as a-temporality represent transitory and illusory episodes of an eternal turning of the being into being in time.

IV. 4. In *Steaua zimbrului (The Star of the Bison)* (1971) we notice the extremely hazardous ambition to explain both the modality of the configuration of a myth (read *of the legend*) reconfiguration of the data of the historical fact and the reasonable mechanisms which determined the demythologising of another fairy-tale and its introduction into the extreme data (delimited and limitative) of the historical fact. To integrate both the rational and the irrational into a historical reality in a dramatic poem, in spite of the many inclinations towards myth, and especially to challenge the artistic expression of two totally opposed processes, birth and the suppression of "the germinal metaphor", represents an excessive task, the author betraying himself with his own instruments.

IV. 5. In the play *Greul pământului* (*The Sprite of the Earth)* (1982), the myth of the earth is the setting for the heroes of the story. The author had manifested his belief that the Romanian people is innerly and mainly a carrier

(and an expression) of a myth of the earth, even if an explicit documentary proof does not exist in the folkloric literature. *Mistica pământului (The Mystique of the Earth)*[1]an article previous to the drama, is the expression of the writer's belief regarding the existence of this phenomenon in the Romanian popular culture up to even suggesting the chthonic as natural psycho-analytical feature of local ethnicity. What Valeriu Anania performs in *The Sprite of the Earth* is the expression of his imagination regarding what could have been atemporal, or could imponderably be the essence and shape of this mystique of the earth. Even more than in the case of "heraldic legend" from *The Star of the Bison* (1971) we witness the cultured creation of a pretended popular mythology, the playwright even overpassing the previous attempts, so specific to his dramaturgy, to explain "the germinal metaphor of the myth". This is a risky bet, won only partially, but more convincing than the previous historical drama.

But Valeriu Anania proves his creative subtlety by contaminating the myth of the earth (with an immediate expression in the stories of the sprites of the earth) with the integration in the data of monadism, of virtuality, constantly suggested through the idea of the fecund germination of "the seeds". The Sprites of the earth are not purely empty stillness in the reiteration of an a-temporal, a-historical in-human ritual, but …seeds. The maintenance of formula within pure generalities (as it happens when an answer is given regarding what will remain after the last Stâlpnic dies "remains the seed which will have no ripening but the thought that everything can ripen again"shows the wide aesthetics of the text. The Wallachians' existence within history becomes continual in the ineffable dimension of imponderability, as they are naturally unable to disappear as existentiality as long as the idea of an eternally possible being is maintained. It is not necessary that the entity should manifest itself concretely, palpably, as long as the possibility of this manifestation is acknowledged. It is as if, by not giving up the paradigm of the myth, the entity were living within the historical facts through the means of idea – an artistic expression of the Plato's Ideas, of Leibniz's monad, of Blaga's Great Tear. Ioniță feels this fulfilment in the inextricable link with the ancient earth, from which the Wallachians cannot part ontologically.

1 Valeriu Anania, *Mistica pământului*, in „Credința", Detroit, 4/1969, in Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*. Volume coordinated by Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2000, pp. 45-47.

IV. 6. In "the pentalogy of the Romanian myth" Valeriu Anania expresses mainly the conception of the consecrated spirit as dimension, through which the hero – or even the entire community represented by the protagonist – can have access to the unlimited absolute. However, if we take into consideration the fact that all the five events presented by the playwright are mythical, the space configured as such and authorised by the pentalogy is discovered as sacred by the receptor. The entire Romanian land is entirely sacred for the Romanians. The sanctification and consecration of the Romanian land does not represent, however, the single feature specific for the pentalogy, as the reversed event is also surprised i.e. the desanctification, "the secularisation of the Romanian land" from the mythical data and the entrance into the historical data. It would be more appropriate to notice that the author places himself at the interference of the making it sacred and depriving it of sacredness of the Romanian land, by making it sacred through the presentation of the modality in which the myth was born, and by making it sacred it through the revealing of the demythologisation. Generally, Valeriu Anania starts from the vision of the closed space, in which the actions of imagination are suppressed, nevertheless having the illusion of the journey full of obstacles. But the vision converges towards the expression of the closed space, in which man's imagination rushes towards an indefinite search, which can end into nothingness, in the case of time elusion (Făt-Frumos), into death (Moldan), into artistic creation (Manole) or into initiator of politics (Dragos, Bogdan) or even into myth (Ioniță).

In Valeriu Anania's pentalogy, the inner aim of the dramatic text can be that of beginning the expression of a continuous, perpetual future. Nevertheless, the mythical time is a time of repeatability, ritually oriented towards the springs of spiritual creation, which gives man the possibility, the proper background to really re-live the conquests of the past in its genuine purity.[1]. The possible perpetual future claims to have its origins in the archetypal pattern of primordiality, of *illo tempore*, and this is why, formally, the dramas of the author turn back obsessively to the origins of the myth up to the possibility of singling the myth of the eternal return (and, subsidiarily, of the nostalgia of primordiality) as integrating matrix of the entire pentalogy (and even of his entire work). The playwright aims to express the mythical time complementarily and simultaneously with the historical time. Valeriu Anania

1 Mircea Eliade, *Traite d'histoire de religions*, Paris, 1970, pp. 326-343, in Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, p. 19.

underlines the side of the historical time, up to the formal cancellation of the mythical one, the internal history in his dramas being carefully correlated with the documentary attestation of factual history (for illustration, the time in Master Manole is not mythical as with Lucian Blaga, but strictly delimited by Neagoe Basarab's ruling; the time of the Moldavian settlings is simply anchored in historicity …). It is not a mere happening that the dramatic poem that concentrates almost exclusively on the status of the mythical time is the most accomplished one. *Go Away, Time! Come, Time!,* as aesthetic expression of a-temporality (or, more proper, of non-temporality), is an inner pleading, through subtext suggestions, for the strict delimitation of the historical time from the mythical one. All the other four dramas show an inconsequence of the author in choosing one of the two temporal dimensions, out of the ambition of expressing the possibility of the coexistence of both.

V. The chapter *Memoirs, Essay, Publicistic Activity, Diary* is, as the title itself suggests, the most heterogeneous of the sections of the dissertation. Its heteroclite character is determined by the nature of the analysed material itself. We attempt to present, under a common title, volumes which are not substantially confine with one another, or formally related to one another. The author himself had not intended the four volumes as a unitary work either, as they are late gatherings of his publicist activity. These objective circumstances determine the characteristic expository feature of our approach, as we tried mainly to summarise the contents of the above-mentioned works and to draw characteristics of the intellectual, aesthetic profile of the author. However, we assume subsidiarily the commentary and interpretation of the author's discourse, especially when his opinions prove a unity if vision with the literary works. Not seldom do the notes in these secondary works offer new information regarding the alchemy and genesis of his literary work, with reference to biographical experiences regrettably meant to be definite past. Without wishing to impose an exclusivist opinion, we believe that the main value, sometimes impossible to tell, of these volumes is that of documents, and thus, this chapter can be seen as a complementarity of the brief biographical portrait at the beginning of our study. Between the lines written for more than sixty years we can figure out the cultural portrait of a personality who cultivated his firm, constant beliefs stoically and with dignity. Paradoxically, it is here that we see a complete Valeriu Anania, perhaps more than anywhere else.

V. 1. In *Rotonda plopilor aprinşi (The Rotunda of the Enflamed Poplars)* (1983), the writer metamorphoses the inner time of his being in order to enchant us with unknown details of the life of different important writers whom he was meant to meet and appreciate. The volume offers different hypostases of Tudor Arghezi, Gala Galaction, Anton Holban, Victor Papilian, Lucian Blaga, Ion Luca, Marin Preda, Vasile Voiculescu. However, the volume does not have an empty, purely informational character but it is surrounded in a warm, intimate, sensitive and reflexive tone of confession. The volume proves itself incapable of belonging strictly to the memorialistic genre. The profound originality of Valeriu Anania's memoirs is rendered not by the informational content but by the modality in which the narrator (identifiable with the author and sometimes overlapping with the eye-witness character and the protagonist, in a tripartition specific for the genre) views this content. It is not the subject itself, but the discourse, not the story but the telling, not the history but the attitude towards history, which sparkle. Ultimately, we shall not discover in Anania's memoirs the evoked personalities, though this is the apparent intentionality, but Anania himself while revealing the others to himself. "The hero" of these stories is Valeriu Anania himself while the others float inherently in the proximity of his personality. While portraying each of his characters separately, the author writes another page about his self. And every of the evoked proves to be a part of the ontology of his own articulation. Their absence would have meant Valeriu Anania's inexistence, just as the lack of artistic expression with which he evokes would have meant an incomplete and imperfect literary work of his own.

V. 3. *Cerurile Oltului (The Skies of the Olt)* (1990) is an expression of the author's interdisciplinary erudition in the embodiment of a very original essay of cultural polyphony. The common ways of art and theology reunite in a universe specific for both of them, a universe of the interdependence of the sacred ad the profane. Both the technique of Plato's dialogue (this type of dialogue being specific for the patristic discourse) as well as the relaxation of the discourse through the appeal to different "literalised" commentaries or through completing the elevated subject with "profane" information, are the factors which ensure an opening and an accessibility highly superior to a scientific treatise; they enlarge the expectations of he to whom the discourse addresses. Eventually, the *aesthetic* emotion is granted not by the subject itself approached by Bartolomeu, but by the modality in which

it is presented, by the shape of the discourse proposed by Anania. What determines the tonality specific for the essayistic discourse is related to the unlimited love the author feels for the national specificity. The common link for all the topics approached in the volume is *tradition*.

Bartolomeu proves not only an expert in presenting the characteristics of the Brâncovenesc style, but manages, starting from them, to formulate a theory of culture and civilisation which recalls the authentic traditionalism but also the understanding of the affirmation of the national creating specificity through the concepts of synchronism (Eugen Lovinescu), adaptation (Mihai Ralea) and organic development (Lucian Blaga), in a silent and probable involuntary consensus with the opinions of the above mentioned intellectuals. Bartolomeu states the iconographer's status as *creator* and implicitly his placing in a dimension similar to Manole's, for example. Were we to relate to the theory of the aesthetic value, we should have to mention the fact that for Bartolomeu, the icon is seen both religiously and artistically, which is the maximum compromise his status as a theologian could admit.

The small treaty of general aesthetics in the vision of a theologian, with its asperities, contradictions and ingenuities, expresses nevertheless the essayist's interest in the depiction of the artistic side of iconography, even if he inherently appeals to religious dogma. We meet an argumentation of the paradox, according to which the absolute creating freedom and the artistic originality can manifest and express themselves only within norms and canons. According to this syllogism, which is not far from sophism, the greatest liberty of creation is performed by the artists who are most framed by the external theoretical factors; so, from this point of view, the Byzantine art would be the proper background for the original accomplishment of plastic art masterpieces. Even if subject to inherent polemics and counter-argumentations, Bartolomeu's pleading has at least the merit of openly militating for the cause of artistic liberty within the dimension of religiosity, which is more than a theologian could be expected to do. The entire aesthetics of artistic liberty developed by Bartolomeu Valeriu Anania can be seen by theologians as a theolegumena, a personal theological opinion. What remains remarkable whatsoever is the author's constant effort to harmonise the flame of the soul with that of the spirit, to find a common denominator in which art and theology be united in complementarity, if not in complete consensus.

V. 3. Valeriu Anania is right when hesitating to definitely classify the texts from the volume *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură* (*Out of the Foams of the Sea. Pages on Religion and Culture)* (1941-1994; 1995) as they neither are polemical journalism proper, editorials, documentaries, nor are they methodically integrated in his literary work. Eventually, they are an expression of the writer's effort to communicate with occasional reader in a concise formula, while he reveals to him certain aspects considered to be of perennial not circumstantial importance. This is why the journalistic style is combined with the essayistic one, out of the pages of the volume shapes an extremely interesting biography, which bears the touch specific for all his writings. *Out of the Foams of the Sea*, a late and unintended compilation of the writer, which renders a prolix, repetitive, redundant, heteroclite and heterogeneous character, remains however a document of real interest. Sandu Frunză sees the value of the volume in the unitary confession of the performance of a "restoring hermeneutics", thus reuniting the theological dogma and the mythical considerations with the aim of a constant attempt of restoring interpretation of the exhaustive significations of culture seen as a carrier and expression of the sacred. Obviously influenced by Mircea Eliade's approach, Valeriu Anania shows an effort "… to find significations and symbols full of the archetypal essence capable to render the ritual dimension of man's passage through he world."[1].

V. 4. We remark, in the volume *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte* texte (*From Beyond Waters. Pages of a Diary and Other Texts)* (1937-1989; 2000), the possibility the articles offer to us to reconfigure the complex personality of the author, to reconstruct the psychological and intellectual profile of the writer in an unknown stage of his life. Eventually, we are faced with an instrument useful for the depiction of a most possible authentic bio-bibliographical portrait of the writer. For Valeriu Anania, who had recently got out of prison after six years of detention and now situated at huge distance from his native land so passionately loved, missing is not a mere abstraction any longer. The thought materialises in a super-dimensioned shape of what is fundamentally and innerly Romanian, not with regard to meaning but to expression.

VI. Valeriu Anania's literary work, laborious and constantly elaborated for

1 Sandu Frunză, *Pentru o hermeneutică restaurativă*, afterword to Valeriu Anania, *Din spumele mării*, quoted edition, p. 243.

half a century, proves to be only a preamble of the masterpiece, the translation of *the Bible* – a definite accomplishment of his cultural destiny. The work on the artistic word finds its peak in the supreme effort to depict the authentic expression which word gives to the Logos, through this the author tasting the divine spirit ontologically. The self-expression of the author through the artistic word is elevated and metamorphosed in God's expression, through the holy word, and thus achieving an inner self-elevation. The limits imposed by the summarising of our ample study makes us expose here Bartolomeu Valeriu Anania's working approach in only one of the books of *the Holy Bible* translated by him. The selected example can offer only a sample of the great work.

Through the translation of *the Song of All Songs* we understand the translator's polyphonic spirit. Valeriu Anania does not hesitate to express his poetical spirit abundantly, totally reconfiguring the structure of the Verse 3 of Chapter 1:

1914: „*La mirosul mirurilor tale vom alerga. Băgatu-m'a împăratul în cămara sa, bucura-ne-vom, și ne vom veseli de tine, iubi-vom țâțele tale mai mult decât vinul, dreptatea te-a iubit pe tine.*

To the smell of thy blessed ointment shall we run. The emperor hath taken me into his chamber, and we shall merry, we shall be joyful in thee, we shall love thy breasts more than wine, righteousness loved you."[1]

1936: „*Răpește-mă, ia-mă cu tine! Hai să fugim! – Regele m-a dus în cămările sale: ne vom veseli și ne vom bucura de tine. Îți vom preamări dragostea mai mult decât vinul. Cine te iubește, după dreptate te iubește!*

Take me with thee! Let us elope! – The king hath taken me into his chambers; we shall be merry and we shall enjoy thee. We shall cherish thy love more than wine. Who loves thee, loves thee right!"[2]

Ioan Alexandru, 1977: „*4. Trage-mă după tine, să ne grăbim! / Regele m-a introdus în cămara sa / Vom sărbători și ne vom bucura în tine / Vom lăuda iubirea ta mai mult decât vinul. / Pe drept ești iubit.*"

1 *Biblia* adică *Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi și a Celei Nouă*, published in the days of His Majesty Carol King Of Romania in the 49th year of his ruling. Edition of the Holy Synod, București, Tipografia Cărților Bisericești, 60.-Strada Principatelor Unite-60, 1914, p. 817.

2 Edition *Biblia sau Sfânta Scriptură*, published under the supervision of His Holiness Teoctist, The Patriarch of the Orthodox Romanian Church, with the agreement of the Holy Synod, Societatea Biblică Interconfesională din România, 1992, p. 673.

Draw me after thee, let us hurry! /The King hath put me into his room/ We shall celebrate and we shall rejoice in thee/ We shall praise thy love more than wine. Thou are loved rightly.[1].

2001: „Ţinându-ne de paşii tăi / vom alerga s'avem în răsuflare / mireasma mirurilor tale. / Mă duse regele'n cămara lui; / ne-om bucura, ne'om veseli de tine; / mai aprig decât vinul îţi vom iubi alintul; / pe drept o fac cei ce te iubesc."

Following thy steps,/ we shall run to feel thy fragrance in our senses./ The king hath taken me into his chamber;/ we shall be merry and rejoice in thee./We shall love thy caress more than wine/ Those who love thee, are so right to do it.[2].

The freedom of translation is to be noticed especially in the first three lines, the poeticism being extremely shyly rendered in all the other three previous versions, those which followed *The Septuagint* losing even the phonetic-stylistic effect of the syntagma "the smell of thy ointments" so lyrically rendered by Valeriu Anania through the even more refined "the fragrance of thy ointments", and very intuitively introducing "Following thy steps" which suggests a following into and not only to the direction indicated by the lover (an intimate significance if we consider the mystical and allegorical dimension of the text). It is certain that we are proposed an undoubtedly valuable plus of poetic expression, as compared to the prosaic "we shall run", "take me with you, let us run away" or even the difficult to accept "draw me". As for the "love of the breasts" of the chosen one, Valeriu Anania draws attention that it is about an incorrect lecture of the Hebrew Text, noticed not only by Paul Claudel, but also by the following translators of the Romanian versions, in comparison to whose "worship of love", "praise of love", Valeriu Anania prefers the more delicate "love of caress", in order to refer to, as we presume, the paternalist protecting perspective of the divinity/church towards its creature/believers. The temptation of poetisation is however performed upon a text lyrical par excellence.

1 *Cântarea Cântărilor*. Introductory study by Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Translation from Hebrew, notes and commentaries by Ioan Alexandru. Bucureşti. Editura Ştiinţifică şi enciclopedică, 1977, p. 31.

2 *Biblia sau Sfânta Scriptură*, Jubilee Edition of the Holy Synod. Published with the blessing and with a preface of His Holiness Teoctist, the Patriarch of the Romanian Orthodox Church. Version translated after *The Septuagint*, written and annotated by BARTOLOMEU VALERIU ANANIA , the Archbishop of Cluj, The Publishing House Institutul Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române. 2001, p. 872.

VII. Bartolomeu Valeriu Anania's entire work is a direct expression of his vision upon the pure interference between the profane and the sacred, the former being understood as a "pathological state" of the latter. The author's approach and discourse has been constantly oriented towards "the falling of the masks", through which the sacred manifests in the profane. This attitude towards the exposal of mystery hides a trap: one might consider that the approach itself of revealing the profane as means of manifestation and existence of the sacred will certainly lead to a the *mysterium* deprived of *tremendum* can be seen only as *mirum* or *mirable*, and the attempt to reveal the enigma of the *mirum* will always "… have the effect of softening and weakening religion itself. It is not religion that comes from them but the reasoning of religion, and this often ends into so rigid a theory, with so plausible interpretations that the mystery is simply left aside. The systemised myth, as well as the scholastic construction, is a levelling of the fundamental religious fact, which it dulls till it is completely destroyed."[1] This is a danger in the proximity of which Valeriu Anania's work often floats, thus, paradoxically situating itself at the other end of Blaga's aesthetics, of increasing the mystery met on the way. Faithful to his vision, according to which the profane is a form of manifestation of the sacred, the author consequently considers it proper to show that mystery is a "natural" phenomenon for both of the instances. Through Valeriu Anania's attempt to acquire or at least draw mystery closer in his works, it is exactly this invasion of the profane into the sacred, as the author himself seems to suggest in the subtext, the work of art is exactly a way to hide the sacred behind the profane. A rather transparent parallelism can be drawn between the revelation of the Logos in the word of the Scriptures and the survival of *mysterium tremendum* in the work of art.

English version
Emilia Ivancu

1 Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu iraţionalul.* Romanian translation by Milea, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1996, p. 35.

IX. Anexe

LISTA PUBLICAȚIILOR ÎN CARE APAR REFERINȚE CRITICE LA OPERA AUTORULUI

(în ordine alfabetică)

1. „Adevărul de Cluj” (1992, 1993)
2. „Adevărul literar şi artistic” (1991)
3. Almanahul „Credința”, Detroit (1966-1976)
4. „Altarul Banatului” (1992)
5. „Annales Universitatis Apulensis”, Philologica (2003-2006)
6. „Astra blăjeană” (2006)
7. „Atelier literar” (1977)
8. „Ateneu”, Bacău (1968, 1972, 1983, 1994)
9. „Biserica Ortodoxă Română” (1953, 1954, 1988, 1997)
10. „Caiete critice” (1988)
11. „Caietele lui mopete” (2005, 2006)
12. „Candela Moldovei” (1999)
13. „Cetatea culturală” (1998)
14. „Contemporanul” (1967, 1969, 1974, 1977, 1984, 1986)
15. „Convorbiri duhovniceşti”, Episcopia Romanului şi Huşilor (1988)
16. „Convorbiri literare” (1983, 2000)
17. „Cotidianul” (1994)
18. „Credința”, Detroit (1966-1976)
19. „Credința neamului”, Mânăstirea Bistrița (1996)
20. „Credința străbună”, Alba Iulia (2002-2006)
21. „Cronica” (1967, 1968, 1983, 1984)
22. „Cultura”, Piteşti (1998)
23. „Curierul de Vâlcea” (1993)
24. „Curierul municipiului Cluj-Napoca” (1994, 1998, 2000)
25. „Dacia Literară” (2006)
26. „Dacia Rediviva” (1941-1942)
27. „Discobolul“, Alba Iulia (2003)
28. „Echinox” (1997)
29. „Familia” (1970, 1973, 1977, 1982, 1983)

30. „Flacăra” (1983)
31. „Forum România“, Interdisziplinares Treffen von Wissenschaftlern „mit Rumanien-Bezug“, Osterreichishes Ost und Sudosteuropa Institut, Wien, 20-21 Oktober 2003
32. „Gazeta de Cluj-Napoca” (1996)
33. „Gazeta literară” (1967, 1968)
34. „Gândirea” (1942)
35. „Glasul Bisericii” (1951-1958)
36. „Glasul Patriei” (1967)
37. „Informaţia Bucureştiului” (1967, 1969)
38. „Informaţia zilei”, Râmnicu-Vâlcea (1993)
39. „Înainte”, Craiova (1967)
40. „Îndrumător bisericesc”, Episcopia Oradiei (1988)
41. „Învierea”, Timişoara (1998)
42. „Jurnalul de Vâlcea” (1995)
43. „Jurnalul Naţional” (1998)
44. „Luceafărul” (1966, 1967, 1979, 1980, 1982, 1983, 1984, 2000)
45. „Lumina Lumii”, Râmnicu-Vâlcea (1992-1999)
46. „Magazin istoric” (1981, 1982, 1986)
47. „Mânăstirea Văratec” (1986)
48. „Meridian Blaga 6” (2006)
49. „Mesagerul Transilvan” (1992)
50. “microCAD 2004 International Scientific Conference 18-19 March 2004”, Section P: Humanities, Miskolc, Hungary
51. „Minerva”, Beclean (1997)
52. „Mitropolia Olteniei” (1970, 1988)
53. „Monitorul de Cluj” (1999)
54. „Orizont” (1971)
55. „Ortodoxia” (1933)
56. “ProSaeculum” (2006)
57. „Pentru Socialism”, Baia Mare (1973)
58. „Ramuri”, Craiova (1972, 1983)
59. „Renaşterea” (1993-2000)
60. „Revista de teorie şi istorie literară” (1985, 1986, 1987, 1988)
61. „România liberă” (1994)
62. „România literară” (1071, 1972, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986)

63. „Săptămâna” (1986)
64. „Săptămâna culturală a Capitalei” (1966, 1967)
65. „Scânteia tineretului” (1969)
66. „Steagul Roşu”, Piteşti (1967)
67. „Steaua” (1980, 1987, 1992, 2000)
68. „Studii Teologice” (1980-1987, 1994)
69. „Teatrul” (1968, 1974, 1983, 1985, 1986)
70. „Telegraful Român”, Sibiu (1979, 1982, 1983, 1984, 1988, 1989, 1993)
71. „Transilvania“, Sibiu (1984, 2003)
72. „Tribuna” (1970, 1973, 1974, 1984, 1992, 1996, 1997)
73. „Tribuna Ardealului” (1992)
74. „Universul cărţii” (1992)
75. „Vatra” (1971, 1972)
76. „Vestitorul Ortodoxiei Româneşti”
77. „Viaţa nouă”, Bucureşti (1967)
78. „Viaţa românească” (1984, 1990, 1992)
79. „Viaţa Studenţească” (1974)
80. „Vîlcea literară” (1986)
81. „Vremea” (1937)

REFERINŢE CRITICE (selectiv)

În Volume

1. Ardelean, Steluţa, *Aspecte ale mitului în creaţia lui Valeriu Anania*, lucrare de diplomă, manuscris, Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine, Universitatea Bucureşti, 1991, coordonator ştiinţific: Lect. Univ. Dr. Valentina Curticeanu.
2. Arghezi, Tudor, *Predoslovie*, în Valeriu Anania, *Mioriţa*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966; şi în Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, pp. 15-18; şi în Valeriu Anania, *Mioriţa*. Poem dramatic despre moarte şi viaţă. Ediţia a IV-a. Cu o *Predoslovie* de Tudor Arghezi şi o *Postfaţă* de Liviu Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, pp. 5-9.
3. ***, *Arhiepiscopul Bartolomeu Valeriu Anania Doctor Honoris Causa*, Universitatea „Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2001.

4. Baconsky, Teodor, *Părintele Anania*, în *Ispita binelui. Eseuri despre urbanitatea credinței*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1999.
5. Barbu, N., *Resurse folclorice: eseistica dramatică*, în *Momente din istoria teatrului românesc*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 284.
6. ***, *Bartolomeu Valeriu Anania. „Du-te vreme, vino vreme!"*, pagini alese: documentar biobibliografic de Gabriel Enache; aprecieri critice selective, cu binecuvântarea P. S. Gherasim, Episcopul Râmnicului. Ediție îngrijită de prof. dr. Ioan St. Lazăr şi preot Nicolae State-Burluşi, Râmnicu-Vâlcea. Editura „Buna-Vestire", 2001, Fundația Culturală „Sfântul Antim Ivireanul".
7. Bâgiu, Lucian, *Valences of the Local Myth in Valeriu Anania's Dramaturgy*, în "microCAD 2004 International Scientific Conference 18-19 March 2004", Section P: Humanities, Miskolc, Hungary, pp. 1-5.
8. Bâgiu, Lucian, *Valențe polifonice ale prozei şi dramaturgiei lui Bartolomeu Valeriu Anania*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2004.
9. Bâgiu, Lucian, *Meşterul Manole*, în *Dicționarul personajelor din teatrul lui Lucian Blaga* (în colaborare, coordonator: Constantin Cubleşan), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2005, pp. 247-250.
10. Bâgiu, Lucian, *Meşterul Manole: creatorul vs. omul creator. Valeriu Anania vs. Lucian Blaga*, în „Meridian Blaga 6", tom 1-Literatură, Societatea Culturală „Lucian Blaga" Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2006, pp. 13-21.
11. Bâgiu, Lucian, *Valențe ale mitului autohton în dramaturgia lui Valeriu Anania*, în „Annales Universitatis Apulensis", Philologica, 4, tom 1, Alba Iulia, 2003, pp. 65-68.
12. Bâgiu, Lucian, *De imitatio Christi în „Miorița" de Valeriu Anania*, în „Annales Universitatis Apulensis", Philologica, 5/2004, Tom I, Alba Iulia 2004, pp. 207-214.
13. Bâgiu, Lucian, *Despre gândire magică în „Miorița" de Valeriu Anania*, în „Annales Universitatis Apulensis", Philologica, 5/2004, Tom I, Alba Iulia 2004, pp. 215-222.
14. Bâgiu, Lucian, *Constante în proza lui Valeriu Anania*, în „Annales Universitatis Apulensis", Philologica, 5/2004, Tom I, Alba Iulia 2004, pp. 223-226.
15. Bâgiu, Lucian, *„Străinii din Kipukua" de Valeriu Anania - elemente de naratologie*, în „Annales Universitatis Apulensis", Philologica, 6/2005, Tom 1, Alba Iulia, 2005, pp. 347-356.
16. Bâgiu, Lucian, *„Fantasticul" în Străinii din Kipukua de Valeriu Anania* în Annales Universitatis Apulensis, Philologica, 6/2005, Tom 3, Alba Iulia, 2005, pp. 71-78.
17. Bâgiu, Lucian, *Poezia lui Valeriu Anania: Anamneze* în Annales Universitatis Apulensis, Philologica, 6/2005, Tom 3, Alba Iulia, 2005, pp. 79-86.
18. Brădățeanu, Virgil, *Viziune şi univers în noua dramaturgie românească: Miorița*, Bucureşti, Cartea Românească, 1977, pp. 278-283.
19. Carandino, N., *Autori, piese şi spectacole (1966-1970)*, Bucureşti, Cartea Românească, 1973, pp. 73-77.
20. Cesereanu, Ruxandra, *Călătorie spre centrul infernului*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale, 1998.
21. Ciachir, Dan, *Părintele Anania*, în *Cronica ortodoxă*, vol. II, Iaşi, Editura Timpul, 1997.
22. Ciompec, Gheorghe, *Motivul creației în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, pp. 232-234.
23. ***, *Clujeni ai secolului XX*, Editura Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2000.
24. Cosma, Anton, *Romanul românesc contemporan, 1954-1985*, II, *Metarealismul*. Presa Universitară Clujeană, 1998, p. 222.
25. Cubleşan, Constantin, *Imn Eminescului* în *Eminescu în conştiința critică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1994, pp. 71-72.
26. Deaconu, Constantin, *Impresii de lectură*, Rm. Vâlcea, Editura Conphys, 1996, pp. 7-64 (*Miorița, Meşterul Manole, Du-te vreme, vino vreme!, Steaua zimbrului, Greul pământului*).
27. Diaconescu, Romulus, *Dramaturgi români contemporani*, Craiova, Scrisul românesc, 1983, pp. 251-256.
28. ***, *Dicționar cronologic de literatură română contemporană*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1979, p. 300, 581, 612, 629, 658.
29. ***, *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Bucureşti. Editura Albatros, 2000, pp. 26-28.
30. ***, *Dicționar general al literaturii române*, Academia Română, coordonator Eugen Simion, A/B, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2004, pp. 157-159.
31. ***, *Dicționarul scriitorilor români*, vol I, A-C, coordonare şi revizie ştiințifică Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Bucureşti. Editura Fundației Culturale Române, 1995, pp. 64-65.
32. Dumitraşcu, Gheorghe, Tamaş Corneliu, în *Bibliografia istorică a*

județului Vâlcea, Râmnicu-Vâlcea, Editura Fundației „Dascălul vâlcean", 1994, poz. 1288, 1484.
33. Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Miorița*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, vol. I, București, Editura Eminescu, 1982, pp. 7-14.
34. Firan, Florea, *De la Macedonski la Arghezi*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975, pp. 22-26.
35. Firan, Florea, *Profiluri și structuri literare*, prefață de Liviu Călin, introducere de Constantin M. Popa, Craiova, 1986, pp. 22-26.
36. Frunză, Sandu, *Autoportret din oglindă*, postfață la Valeriu Anania, *Pledoarie pentru Biserica Neamului*, Craiova, Editura Omniscop, 1995, pp. 171-178.
37. Frunză, Sandu, *Pentru o hermeneutică restaurativă*, postfață la Valeriu Anania, *Din spumele mării*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, pp. 239-243.
38. Gherasim, episcopul Râmnicului și al Argeșului, *Predoslovie* la Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru, Râmnicu-Vâlcea, Editura Episcopiei Râmnicului și Argeșului, 1990, pp. 5-6, reluată în Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice. Ediția a II-a, cu o prefață de academician Răzvan Theodorescu, din inițiativa, cu binecuvântarea și predoslovia la ediția întâi ale Prea Sfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului, Editura Pro, 1998, pp 7-8.
39. Ghițulescu, Mircea, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Editura Albatros, 2000, pp. 128-132.
40. ***, *Icoana patriei vâlcene*, Râmnicu-Vâlcea. Editura Almarom, 2002.
41. ***, *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de: Arhid. Ștefan Iloaie, consilier cultural, Editura Renașterea, Cluj – Napoca, 2001.
42. Mancaș, Mircea, *Miorița*, în *Trecut și prezent în teatrul românesc, coordonate poetice în dramaturgia românească*, București, Editura Eminescu, 1979, pp. 196-197.
43. Manea, Vasile, *Preoți ortodocși în închisorile comuniste*, Alba Iulia, Editura Patmos, 2000, p. 29.
44. Măciucă, Constantin, *Motive și structuri dramatice*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 77-81.
45. M., Dumitru, *Meșterul Manole*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, vol. I, București, Editura Eminescu, 1982, pp. 223-234.
46. Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, vol II, București, Editura Iriana, 1996, p. 360; vol. III, București, Editura Iriana, 1996, pp. 275-280; vol. IV, București, Editura Iriana, 1997, pp. 34-37.
47. Mihăilescu, Dan C., *Prefață* la Valeriu Anania, Opera literară, 3, *Rotonda plopilor aprinși*. Ediția a cincea. Cu o prefață de Dan C. Mihăilescu și o cronologie de Ștefan Iloaie. Editura Limes. Cluj-Napoca, 2005, pp. 5-10.
48. Munteanu, Elisabeta, *Motive mitice în dramaturgia românească*, București, Editura Minerva, 1982, p. 217.
49. Muthu, Mircea, *Pelerinul fără aripi*, prefață la Valeriu Anania, *Opera literară*, 2, *Amintirile peregrinului apter*, nuvele și povestiri, ediția a treia. Cu o prefață de Mircea Muthu și o cronologie de Ștefan Iloaie. Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004.
50. Negoițescu, I., *Însemnări critice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970, pp. 215-217.
51. Opriță, Mircea, *Anticipația românească*, ediția a II-a, București, 2003, 149-159.
52. Paleologu, Al., *Alchimia existenței*, București, 1983, pp. 112-120.
53. Paleologu, Al., *Du-te vreme, vino vreme!*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, vol. II, București, Editura Eminescu, 1982, pp. 8-15.
54. Păcurariu, M., *Dicționarul teologilor români*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1986, pp. 15-16.
55. Petrescu, Liviu, *Pământ și cer*, prefață la vol. Valeriu Anania, *Poeme alese*. Cu o prefață de Liviu Petrescu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1998, pp. 5-8.
56. Petrescu, Liviu, *Postfață*, în vol. Valeriu Anania, *Miorița*. Poem dramatic despre moarte și viață. Ediția a IV-a. Cu o *Predoslovie* de Tudor Arghezi și o *Postfață* de Liviu Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, pp. 215-218.
57. Petria, Petre, *Vâlcea-Oameni de cultură, știință și artă. Dicționar*, Râmnicu-Vâlcea, Editura Conphys, 1996, pp. 22-25.
58. Piru, Al., *Istoria literaturii române de la începuturi până azi*, București. Editura Univers, 1981.
59. Popa, Marian, *Dicționar de literatură română contemporană*, București, Editura Albatros, 1971, pp. 22-23.
60. Popa, Marian, *Istoria literaturii de azi pe mâine*, Vol. II, București, 2001, pp. 954-955.

61. ***, *Primele mărturii despre Biblia jubiliară 2001, versiunea Arhiepiscopului Bartolomeu Valeriu Anania*, ediție îngrijită de arhid. Ştefan Iloaie, Cluj-Napoca, Editura Renaşterea, 2003.
62. Râpeanu, Valeriu, *Greul pământului*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, vol. II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, pp. 175-177.
63. Sasu, A., Vartic, M., *Dramaturgia românească în interviuri*, Vol. I, Bucureşti, Editura Minerva, 1995, pp. 18-19.
64. Săraru, Dinu, *„Miorița" de Valeriu Anania, la Teatrul „Barbu Ştefănescu Delavrancea"*, în *Al treilea gong,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, pp. 144-147.
65. ***, *Sfântul Ierarh Martir Antim Ivireanul-ocrotitorul spiritual*, I, Râmnicu-Vâlcea, Editura Conphys, 1999, p. 13, 128-129, 132, 143, 144.
66. Ştefănescu, Alex, *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000*. Concepția grafică: Mihaela Şchiopu. Fotografii de Ion Cucu. Editura Maşina de scris, 2005.
67. Theodorescu, Răzvan, *În loc de prefață* la Valeriu Anania, *Cerurile Oltului*. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice. Ediția a II-a, cu o prefață de academician Răzvan Theodorescu, din inițiativa, cu binecuvântarea şi predoslovia la ediția întâi ale Prea Sfințitului Gherasim, Episcopul Râmnicului, Editura Pro, 1998, pp. 9-10.
68. Turcan, Ioan-Nicu, *Postfață. Dialectica românească a dorului*, în vol. Valeriu Anania, *De dincolo de ape*. *Pagini de jurnal şi alte texte*. Ediție îngrijită şi postfață de Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, pp. 155-158.
69. Ungureanu, Cornel, *Geografia literaturii române azi*. Vol I., Cluj-Napoca, Paralela 45, 2003.
70. Vasiliu, Mihai, *Istoria teatrului românesc*, Bucureşti, Editura Didactică şi pedagogică, 1995.
71. Zamfirescu, I., *Drama istorică românească III. Mutații şi poziții în drama contemporană*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, pp. 265-299.
72. Zamfirescu, Ion, *Steaua zimbrului*, în Valeriu Anania, *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, pp. 404-410.

În Periodice

1. Abrudan, Dumitru, Pr. Prof., *Părintele Arhim. Bartolomeu Anania – noul Arhiepiscop al Vadului, Feleacului şi Clujului*, în „Telegraful român", an 141, nr. 7–10,15 februarie–1 martie 1993.
2. Aioanei, C-tin şi Cristian, Troncotă, *Contra armatei negre a călugărilor şi călugărițelor*, în „Magazin istoric", ianuarie 1996.
3. Alexandru, Ioan, *Valorile poeziei şi scrisului. Valeriu Anania – Rotonda plopilor aprinşi*, în „Flacăra", nr. 29, 22 iulie 1983.
4. Alexe, George, *Du-te vreme, vino vreme !*, în „Credința", Detroit, XIX, iunie 1969.
5. Alexe, George, *Geneze*, în „Credința", Detroit, XXI, nr. 20, aprilie 1971.
6. Alexe, George, *La obârşiile „Mioriței"*, în Almanahul „Credința", Detroit, XVII, 1967, p. 143;
7. Alexe, George, *O mare victorie spirituală a limbii române: „Noul Testament" în versiune revăzută, redactată şi comentată de IPS Bartolomeu Valeriu Anania*, BOR, an CXV, nr. 1-6, ianuarie–iunie 1997, pp. 370-375.
8. Alexe, George, *Steaua Zimbrului*, în „Ateneu", Bacău, V, nr. 1, ianuarie 1968 şi în „Credința", Detroit, XXI, decembrie 1971.
9. Anca, Gh., *V. Anania – Du-te vreme, vino vreme*, în „Familia", nr. 8, 1970.
10. Antonescu, Nae, *Texte memorialistice*, în „Transilvania", nr. 2, februarie 1984.
11. Antonia, Bodea, *Peregrin prin spațiul mioritic*, în „Renaşterea", nr. 7-8 (103-104), iulie-august 1998, p. 8.
12. Atanasiu, Victor, *Valeriu Anania – „Poeme cu măşti"*, în „România literară", XX, nr. 13, 19 octombrie 1972.
13. Baconski, Teodor, *Părintele Anania*, în „Renaşterea", Cluj-Napoca, VII, martie 1996.
14. Barbu, Ioan, *Prima piesă religioasă jucată de un teatru din România*, în „Curierul de Vâlcea", nr 770, 10 februarie 1993.
15. Barbu, N., *Gestul care înființează*, în „Cronica", nr. 29, 20 iulie 1984.
16. Barbu, N., *Memorie şi conştiință*, în „Cronica", nr. 51, 25 decembrie 1983.
17. Barbu, N., *Miorița*, în „Cronica", III, 20 ianuarie 1968.
18. Bădescu, Aurel, *Steaua Zimbrului*, în „Contemporanul", XXVIII, 25 ianuarie 1974.
19. Bâgiu, Lucian, *Zu ausgewahlten Arbeiten von Valeriu Anania (summary in English language)* în „Forum România", Interdisziplinares Treffen

von Wissenschaftlern „mit Rumanien-Bezug“, Osterreichishes Ost und Sudosteuropa Institut, Wien, 20-21 Oktober 2003, p. 10.
20. Bâgiu, Lucian, *Rotonda plopilor aprinşi sau memoria ca recurs la istorie*, în „Transilvania“, serie nouă, revistă editată de Centrul Cultural Interetnic „Transilvania“, anul XXXII (CVIII), Sibiu 8-9/2003, pp. 102-107.
21. Bâgiu, Lucian, *Străinii din Kipukua*, în „Discobolul“, revistă de cultură editată de Consiliul Județean Alba, Consiliul Municipal Alba Iulia şi Biblioteca Județeană „Lucian Blaga”, apare sub egida Uniunii Scriitorilor, Serie nouă, Anul VI, Nr. 70-71-72 (77-78-79), Oct.-nov.dec. 2003, pp. 9-12.
22. Bâgiu, Lucian, *Diortosirea* Sfintei Scripturi *în varianta Bartolomeu Valeriu Anania* – Cântarea Cântărilor, în „Caietele lui mopete”, Publicație de cultură, Sibiu, Nr. 1/2006, ianuarie, p. 10.
23. Bâgiu, Lucian, *Sanctificarea estetică a poetului*, în „Astra blăjeană”, Publicație trimestrială editată de ASTRA – Despărțământul „Timotei Cipariu” Blaj, Anul XI, Nr. 2 (39), Iunie 2006, p. 5.
24. Bâgiu, Lucian, *Psalmii (traducere de Bartolomeu Anania) între Septuaginta şi Textul Masoretic (I)-(II)*, în „Dacia Literară”, Revistă bimestrială de cultură, Anul XVII (serie nouă), nr. 67 (4/2006), iulie 2006, pp. 28-30; nr. 68 (5/2006), septembrie 2006, pp. 23-25.
25. Bâgiu, Lucian, *Străinii din Kipukua de Valeriu Anania*, în „Credința străbună”, revistă editată de Arhiepiscopia Ortodoxă Română a Alba Iuliei, Anul XII, Nr. 10 (199), octombrie 2002, p. 8.
26. Bâgiu, Lucian, *Şi de-a fi să mor… Fatalismul mioritic între eros şi thanatos*, în „Credința străbună”, Anul XII, Nr. 12 (201), Decembrie 2002, p. 7.
27. Bâgiu, Lucian, *Meşterul Manole sau Osândirea izvodului de Valeriu Anania*, în „Credința străbună”, Anul XII, Nr. 1 (202), Ianuarie 2003, p. 7.
28. Bâgiu, Lucian, *Steaua Zimbrului. Ficțiune literară între legendă şi istorie*, în „Credința străbună”, Anul XIII, Nr. 2 (203), Februarie 2003, p. 7.
29. Bâgiu, Lucian, *Du-te vreme, vino vreme! sau iluzia vieții în netimp*, în „Credința străbună”, Anul XIII, Nr. 5 (206), mai 2003, p. 7.
30. Bâgiu, Lucian, *Greul pământului – mit valah în devenire (I), (II)* în „Credința străbună”, Anul XIII, Nr. 6 (207), Iunie, 2003, p. 7; , Nr. 7 (208), iulie, 2003, p.7.
31. Bâgiu, Lucian, *Hoțul de Mărgăritare* în „Credința străbună“, Anul XIV, Nr. 1 (214), Ianuarie 2004, p. 5;
32. Bâgiu, Lucian, *Repere ale discursului lui Valeriu Anania* în „Credința străbună“, Anul XIV, Nr. 2 (215), Februarie 2004, p. 5.

33. Bâgiu, Lucian, *Rotonda plopilor aprinşi: Valeriu Anania despre Anton Holban* în „Credința străbună“, Anul XIV, Nr. 9 (222), septembrie 2004, p. 5.
34. Bâgiu, Lucian, *Rotonda plopilor aprinşi: Valeriu Anania despre Lucian Blaga* în „Credința străbună“, Anul XIV, Nr. 10 (223), octombrie 2004, p. 9.
35. Bâgiu, Lucian, *Rotonda plopilor aprinşi: Valeriu Anania despre Gala Galaction* în „Credința străbună“, Anul XIV, Nr. 11 (224), noiembrie 2004, p. 9.
36. Bâgiu, Lucian, *Balada nunții nenuntite în „Miorița“ lui Valeriu Anania* (I), (II) în „Credința străbună“, Anul XV, Nr. 2 (227), februarie 2005, p. 9; Nr. 3 (228), martie 2005, p. 9.
37. Bâgiu, Lucian, *Poezia lui Valeriu Anania. Perioada publicistică în periodice (1941-1944; 1966-1970)*, în „Credința străbună“, Anul XV, Nr. 4 (229), aprilie 2005, p. 9; Nr. 5 (230), mai 2005, p. 9.
38. Bâgiu, Lucian, *Poezia lui Valeriu Anania. Geneze (1971)*, în „Credința străbună“, Anul XV, Nr. 6 (231), iunie 2005, pp. 6-7; Nr. 7 (232), iulie 2005, p. 9.
39. Bâgiu, Lucian, *Poezia lui Valeriu Anania. File de acatist (1976)*, în „Credința străbună“, Anul XV, Nr. 8 (233), august 2005, p. 7; Nr. 9 (234), septembrie 2005, p. 7; Nr. 10 (235), octombrie 2005, p. 9.
40. Bâgiu, Lucian, *Poezia lui Valeriu Anania. Istorii agripine (1976)*, în „Credința străbună“, Anul XV, Nr. 11 (236), noiembrie 2005, p. 11; Nr. 12 (237), decembrie 2005, p. 9; Nr. 1 (238), ianuarie 2006, p. 9.
41. Bâgiu, Lucian, *Diortosirea Sfintei Scripturi de către IPS Bartolomeu Anania*, în „Credința străbună“, Anul XVI, Nr. 2 (239), februarie 2006, p. 11; Nr. 3 (240), martie 2006, p. 11; Nr. 4 (241), aprilie 2006, p. 9; Nr. 5 (242), mai 2006, p. 9; Nr. 6 (243), iunie 2006, p. 9; Nr. 7 (244), iulie 2006, p. 9; Nr. 8 (255), august 2006, p. 9; Nr. 9 (266), septembrie 2006, p. 9.
42. Begu, Dan, Dr., *Miorița*, în „Înainte”, Craiova, XXX, 6 ianuarie 1967.
43. Berceanu, Patrel, *„Greul pământului” de V. Anania*, în „Ramuri”, nr. 10, 15 octombrie 1983.
44. Bot, Ioana, *Poetul, ca şi preotul*, în „Tribuna”, nr. 17, 1993.
45. Brădățeanu, Virgil, *Miorița*, în „Contemporanul”, XXI, 8 decembrie 1967.
46. Bujeniță, Mihai, *Miorița*, în „Contemporanul”, XX, 6-13 octombrie 1967 şi în „Steagul Roşu”, Piteşti, XX, 8 decembrie 1967.
47. Buzdugan, Costin, *Miorița*, în „Steagul Roşu”, Piteşti, XX, 6 octombrie 1967 şi în „Steagul Roşu”, Piteşti, XX, 17 decembrie 1967.

48. Carandino, N., *Miorița*, în „Gazeta literară", XIX, 12 octombrie 1967.
49. Cârneci, Radu, *Geneze*, în „Ateneu", Bacău, IX, nr. 1, 1 ianuarie 1972.
50. Chiliman, Viorica, *Istorii agrippine*, în „Atelier literar", august 1977.
51. Chiorean, Valer, *Arhiepiscopul Bartolomeu Anania a făcut greva foamei*, în „Adevărul de Cluj", an V, nr. 965, 16 septembrie 1993.
52. Chirilă, Dumitru, *Greul pământului de V. Anania*, în „Familia", nr. 12, decembrie 1983.
53. Chirilă, Dumitru, *Steaua Zimbrului*, în „Familia", Oradea, IX, nr. 12, decembrie 1973.
54. Chirilă, Ioan, Pr., *Pipăind înțelesurile din spatele cuvintelor*, recenzie la *Pentateuhul tălmăcit de IPS Bartolomeu*, în „Renaşterea", VIII, nr. 6 (90), iunie 1997.
55. Chirilă, Ioan, Pr., *Trei trepte ale cuvântului revelat…*, în „Renaşterea", X, nr. 9, septembrie 1999.
56. Chirilă, Ioan, Pr., *Treptele desăvârşirii cunoaşterii realizate de chipul exprimării poetice*, în „Renaşterea", XI, nr. 6 (126), iunie 2000, p. 9.
57. Ciachir, Dan, *File de acatist*, în „Renaşterea", Cluj-Napoca, VII, martie 1996.
58. Ciachir, Dan, *Greul pământului*, în „Telegraful român", nr. 25-26,1982.
59. Ciachir, Dan, *Miorița de V. Anania*, în „Renaşterea", nr. 7-8 (115-116), iulie-august 1999, p. 8.
60. Ciachir, Dan, *Poeme alese*, în „Renaşterea", an X, nr. 1 (109), ianuarie1999, p. 8.
61. Ciachir, Dan, *Teologia icoanei*, în „Cuvântul", nr. 48, decembrie 1991.
62. Cioculescu, Şerban, *Ş-altul e vâlcean…*, în „Ramuri", nr. 8, 15 august 1983.
63. Ciopraga, Constantin, *Un remarcabil portretist*, în „România literară", 17, nr. 10, 8 martie 1984.
64. Coman, Constantin, Pr. Dr., *Arvună pentru o nouă traducere integrală a Bibliei în limba română*, "Vestitorul Ortodoxiei Româneşti".
65. Coman, G., *Miorița*, în „Săptămâna culturală a Capitalei", XXX, 30 septembrie 1966 şi în „Săptămâna culturală a Capitalei", XXXI, 29 septembrie 1967.
66. Coroiu, Irina, *Miorița*, în „Teatrul", nr. 1, ianuarie 1986.
67. Cosmuță, Aug., *Steaua Zimbrului*, în „Tribuna", Cluj-Napoca, XVIII, nr. 3, 17 ianuarie 1974.
68. Craia, Sultana, *Anamneze*, în „Luceafărul", nr. 19, 12 mai 1984.
69. Craia, Sultana, *Valeriu Anania – „Greul pământului"*, în „Luceafărul", nr. 28, 10 iulie 1982.

70. Craia, Sultana, *Visul germinal*, în „Luceafărul", XXII, nr. 32,11 august 1979.
71. Creangă, Marian, *O biografie de excepție*, în „Lumina Lumii", Rm. Vâlcea, anul V, nr. 5, 1996.
72. Creangă, Marian, *Personalități vâlcene – Valeriu Anania*, în „Jurnalul de Vâlcea", I, nr. 10, 20-26 martie 1995.
73. Cristea, Dan, *Valeriu Anania, Geneze*, în „România literară", nr. 17, 1971.
74. Cristea, Valeriu, *Valeriu Anania – „Meşterul Manole"*, în „Gazeta literară", nr. 38, 1968.
75. Cubleşan, Constantin, *Cartea profetului Isaia*, în „Curierul Primăriei Municipiului Cluj-Napoca", an IV, nr. 286, 1 mai 2000.
76. Cubleşan, Constantin, *Cântarea cântărilor*, în „Cetatea culturală", Cluj-Napoca, an I, nr. 2, octombrie 1998.
77. Cubleşan, Constantin, *Contemporaneitatea istoriei*, în „Adevărul Literar şi Artistic", Bucureşti, an II, nr. 51, 27 ianuarie-2 februarie 1991, p. 3.
78. Cubleşan, Constantin, *Hoțul de mărgăritare*, în „Mesagerul Transilvan", serie nouă, nr. 141 (543), 16 decembrie 1992.
79. Cubleşan, Constantin, *„Mărturiile" Arhiepiscopului Bartolomeu Valeriu Anania*, în „Steaua", Cluj-Napoca, an LI, nr. 5-6 (622-623), mai-iunie 2000.
80. Cubleşan, Constantin, *O viață de scriitor*, în „Gazeta de Cluj-Napoca", II, nr. 16, 12 aprilie 1996.
81. Cubleşan, Constantin, *Parabola fiului risipitor*, în „Tribuna", serie nouă, IV, nr. 49 (2055), 11-17 decembrie 1992, p. 10.
82. Cubleşan, Constantin, *Psaltirea într-o nouă versiune românească*, în „Curierul Primăriei Municipiului Cluj-Napoca", an II, nr. 177, din 27 iulie 1998.
83. Curticăpeanu, Doina, *Biblia comentată*, în „Steaua", nr. 4-5, 1994.
84. Deaconu, Constantin, *Meşterul Manole*, în „Lumina lumii", Rm. Vâlcea, anul V, nr. 5, 1996, p. 40.
85. Dolerescu, Al., *Eseuri şi amintiri*, în „Convorbiri literare", nr. 11, noiembrie 1983.
86. Ducea, Valeria, *Miorița*, în „Teatrul", ianuarie 1968.
87. Ducea, V., *„Steaua Zimbrului" de V. Anania*, în „Teatrul", nr. 2, februarie 1974.
88. Ganciu, Maria - Elena, *Două cărți de Valeriu Anania. Între modă şi model.*

Înviere pe rotund, în „Tribuna”, nr. 2-3, 12-24 ianuarie1996.
89. Genoiu, George, *Valeriu Anania – „Meşterul Manole”*, în „Ateneu”, nr. 7, 1968.
90. Ghenceanu, V. R., *În loc de avancronică la „Steaua Zimbrului”*, în „Pentru socialism”, Baia Mare, XXIII, nr. 16, 1973.
91. Ghiţulescu, Mircea, *Hoţul de mărgăritare*, în „Steaua”, XLIII, nr. 11-12, 1992.
92. Grăsoiu, Liviu, *Bartolomeu şi Valeriu sub oglinda cerului nostru duhovnicesc*, în „Viaţa românească”, nr. 5, 1992.
93. Grăsoiu, Liviu, *Încă un pas*, în „Luceafărul”, nr. 17 (463), 3 mai 2000.
94. Hodoş, Alexandru, *Mioriţa*, în „Glasul patriei”, XVII, 20 noiembrie 1967.
95. Ică, Ioan, pr. Prof. univ. şi Ică, Ioan, jr., arhid., *O teologie românească a icoanei*, în „Renaşterea”, VII, nr. 3, 3 martie 1996.
96. Iloaie, Ştefan, Arhid., *Arhiepiscopul Bartolomeu al Clujului la şapte ani de arhierie*, în „Renaşterea”, nr. 2 (122), februarie 2000, p.2.
97. Ionescu, Medeea, Steaua Zimbrului, în „Viaţa studenţească”, XX, 6 februarie 1974.
98. Ionescu, Răzvan, *Popa cel tânăr*, în „România liberă”, LII, 19 martie 1994.
99. Ionescu, Răzvan, *Un best – seller al anilor `80*, în „Renaşterea”, nr. 7-8 (103-104), iulie-august 1998, p.10.
100. Irineu, Bistriţeanul, PS, *Cinci ani de arhipăstorie pilduitoare*, în „Renaşterea”, IX, nr. 2 (98), februarie 1998, p. 2.
101. Irineu, Bistriţeanul, PS, *Omul care iubeşte, mângâie şi înalţă*, în „Minerva”, Beclean, nr. 56-57, martie-aprilie 1997, p. 5.
102. Irineu, Slătineanul, PS, *Un eveniment binecuvântat de Dumnezeu: apariţia „Noului Testament” comentat de IPS Bartolomeu*, în „Lumina lumii”, Rm. Vâlcea, II-III, nr. 2-3, 1993-1994, p. 5-7.
103. Kivu, Dinu, *Meşterul Manole*, în Calendarul „Credinţa”, Detroit, XX, 1970, p. 114.
104. Kivu, Dinu, *V. Anania – Mioriţa*, în „Contemporanul”, nr. 6-7, februarie 1986.
105. Lazăr, Ioan, *Cartea lui Iov*, în „Lumina Lumii”, Rm. Vâlcea, VI, 1997, nr. 6, p. 66.
106. Lazăr, Ioan, *Din spumele mării*, în „Lumina Lumii”, an V, nr. 5, 1996, p. 220.

107. Lazăr, Ioan, *Psaltirea – în versiunea Bartolomeu Valeriu Anania*, în „Lumina Lumii”, an VIII, nr. 8, 1999, p. 6-8.
108. Lazăr, Ioan, *Valeriu Anania - „Cerurile Oltului”*, în „Lumina Lumii”, Rm. Vâlcea, anul I, nr. 1, 1992, pp. 36-37.
109. Lucaciu, Ileana, *Despre viitor... Valeriu Anania:* Mioriţa, în „Săptămâna”, nr. 6-7, februarie 1986.
110. Mareş, Radu, *De dincolo de ape*, în „Renaşterea”, nr. 4 (124), aprilie 2000, p. 8.
111. Maxim, Ion, *Valeriu Anania – Geneze*, în „Orizont”, nr. 9, 1971.
112. Micu, D., *La rădăcini*, în „România literară”, XXIX, nr. 14, 2 aprilie 1981.
113. Micu, D., *Lirism şi epos memorialistic*, în „Viaţa românească”, nr. 1, ianuarie 1984.
114. Micu, D., *Poezia dorului fără saţiu*, în „Contemporanul”, nr. 1, ianuarie 1977.
115. Micu, D., *Teatru poetic*, în „România literară”, 7 decembrie 1972, p. 11.
116. Micu, D., *Valenţe ale fantasticului*, în „Luceafărul”, XXIII, nr. 10, 8 martie 1980, p. 6; nr. 11, 15 martie 1980, p. 6.
117. Micu, D., *Valeriu Anania, Istorii agrippine*, în „Contemporanul”, XXXI, 7 ianuarie 1977.
118. Mihalache, Carmen, *O aventură a cunoaşterii*, în „Renaşterea”, nr. 11 (119), noiembrie 1999, p. 8.
119. Mihoc, Vasile, *Pentateuhul comentat*, în „Renaşterea”, nr. 9 (93), septembrie 1997, p. 10.
120. Mihoc, Vasile, Pr. Prof., *Poezie şi rugăciune*, *Cartea lui Iov*, în „Renaşterea”, VIII, nr. 5 (89), mai 1997, p. 11.
121. Moceanu, Ovidiu, *Poeme alese*, în „Renaşterea”, an X, nr. 1 (109), ianuarie 1999, p. 8.
122. Moldovan, Liliana, *Meşterul Manole*, în „Scânteia tineretului”, 14 iunie 1969.
123. Mugur, Florin, *Pe stradă / Valeriu Anania – Rotonda plopilor aprinşi*, în „Flacăra”, nr. 47, 25 noiembrie 1983.
124. Muntean, George, *Valoarea modernă a etosului*, în „România literară”, nr. 22, 27 mai 1982.
125. Muthu, Mircea, *De dincolo de ape*, în „Renaşterea”, nr. 4 (124), aprilie 2000, p. 8.
126. Negoiţescu, I., *Mioriţa*, în „Luceafărul”, VIII, nr. 30, 23 iulie 1966.

127. Niculescu, Ionuț, *Voievodul Dragoş, Domnitorul Bogdan*, în „Teatrul", nr. 5, mai 1985.
128. Novac, Fevronia, *Suferințele peregrinului apter*, în „România Literară", an XXIV, nr. 12, 21 martie 1991, p. 10.
129. Oancea, Nicoleta, *Comuniunea prin iubire în piesa „Hoțul de mărgăritare"*, în „Renaşterea", an X, nr. 11 (119), noiembrie 1999, p. 8.
130. Oancea, Nicoleta, *Parabola lucanică în „Hoțul de mărgăritare" de Valeriu Anania*, în „Tribuna", XLIV, nr. 24, 12-18 iunie 1997.
131. Paleologu, Al., *La cei 75 de ani ai Î.P.S. Bartolomeu*, în „Renaşterea", VII, nr. 3, martie 1996.
132. Parhon, Victor, *Meşterul Manole*, în „Contemporanul", XXII, 11 aprilie 1969.
133. Pecican, Ovidiu, *Ficțiunea memorialistică*, în „Steaua", 43, nr. 3/1922, p. 22.
134. Petean, Mircea, *O carte dintr-o sută: De dincolo de ape, de Valeriu Anania*, în „Convorbiri literare", nr. 11, 2000.
135. Petria, Petre, *Personalități vâlcene: Valeriu Anania*, în „Informația zilei", Rm. Vâlcea, II, nr. 274, 30 septembrie 1993.
136. Pintea, Ioan, Pr., *Miorița de V. Anania*, în „Renaşterea", nr. 7-8 (115-116), iulie-august 1999, p.8.
137. Pintea, Ioan, Pr., *Poeme alese*, în „Renaşterea", an X, nr. 1 (109), ianuarie 1999, p. 8.
138. Piru, Al., *Valeriu Anania. Poeme cu măşti. Geneze*, în „Ramuri", Craiova, X, nr. 10, 15 octombrie 1972.
139. Pop, Rodica, *Teatrul miturilor fundamentale*, în „Luceafărul", nr. 18, 7 mai 1983.
140. Preda, Radu, *Biblioteca Bisericii*, în „Renaşterea", VII, nr. 3, martie 1996.
141. Predescu, I., *Mirungerea poemului*, în „Lumina Lumii", Rm. Vâlcea, an V, nr. 5, 1996, p. 42.
142. Roman, Radu Anton, *V. Anania – Miorița*, în „România literară", nr. 5, 30 ianuarie 1986.
143. Rotaru, Adriana, *Meşterul Manole*, în „Informația Bucureştiului", XX, 14 iunie 1969.
144. S. V., *Noi*, în „Familia", nr. 8, 1970.
145. Sasu, Aurel, *Te iată iarăşi singur*, în „Steaua", XXXI, nr. 5, mai 1980, p. 38.
146. Săraru, Dinu, *Miorița*, în „Luceafărul", XXXI, 7 octombrie 1967 şi în „Contemporanul", XXI, 29 decembrie 1967.
147. Sârghie, Anca, Conf., *Lucian Blaga şi Valeriu Anania – Bibliotecari. Dialog*

sub zodia unor apropieri elective (comunicare susținută în cadrul Festivalului Internațional de Poezie „Lucian Blaga", 6-8 mai 1999, Cluj-Napoca).
148. Scorobete, Miron, *Un apter înaripat*, în „Renaşterea", an XI, nr. 4 (124), aprilie 2000, p. 9.
149. Sedran, Gavril, *Valeriu Anania – Geneze*, în „Vatra", nr. 4, 1971.
150. Serghie, Dorin, *Meditație lângă un text biblic*, în „Adevărul de Cluj", IV, nr. 763, 25 noiembrie 1992.
151. Sidoreac, Petru, Pr., *Când scena devine amvon*, în „Candela Moldovei", an VIII, nr. 11, noiembrie 1999.
152. Silvestru, Valentin, *Miorița*, în „Contemporanul", XXI, 29 decembrie 1967.
153. Stanca, Dan, *Preot şi înger*, în „Viața Românească", nr. 12, 1990.
154. State, Burluşi, Nicolae, pr., *Pledoarie pentru Biserica Neamului*, în „Lumina Lumii", Rm. Vâlcea, an V, nr. 5, 1996, p. 46.
155. Tacoi, Cristina, *Miorița*, în „Familia", III, nr. 10, octombrie 1967.
156. Tanco, Teodor, *Şansa culturii (Astă seară la Turda se întâmplă ceva...)*, în „Tribuna Ardealului", I, nr. 210, 25 noiembrie 1992.
157. Tănasă, Constantin, *Note de lectură: „Valeriu Anania, Din spumele mării"*, în „Credința neamului", Mânăstirea Bistrița, nr. 80-81, octombrie-noiembrie 1996, p. 6.
158. Teodor, Nora, *Miorița*, în „Informația Bucureştiului", nr. XXX, 4 octombrie 1967.
159. Titel, Sorin, *O lume imaginară şi exotică*, în „România literară", Anul XXIII, nr. 7, 14 februarie 1980, p. 11.
160. Tomuş, Mircea, *Literatura unui înalt prelat*, în „Caietele lui mopete", Publicație de cultură, Sibiu, nr. 3, martie 2006, p. 2.
161. Tutungiu, Paul, *„Greul pământului" de V. Anania*, în „Teatrul", nr. 10, octombrie 1983.
162. Udroiu, N., *Măştile poeziei: Comuniunea românească*, în „Credința", Detroit, XXIII, decembrie 1973.
163. Ulici, Laurențiu, *Singurătatea ca destin*, în „România Literară", nr. 16, 1988.
164. Ungheanu, M., *Valeriu Anania – Rotonda plopilor aprinşi*, în „Luceafărul", nr. 12, decembrie 1983.
165. Vartic, Ion, *Hermeneutica poemului dramatic: „Miorița" de V. Anania*, în „Tribuna", nr. 9, 1970.
166. Vasilescu, Stelian, *Steaua Zimbrului*, în „România literară", XX, 13 decembrie 1973.

167. Vasiliu, Mihai, *Cartea de teatru – Valeriu Anania şi „Greul pământului”*, în „Familia”, nr. 10, octombrie 1982.
168. Voicu, Octavian, *V. Anania – Greul pământului*, în „Ateneu”, nr. 12, decembrie 1983.
169. Wagner, Manfred, *Un ierarh în slujba unității poporului lui Dumnezeu*, în „Renaşterea”, VII, nr. 3, martie 1996.
170. Zakarian, T., *Miorița*, în „Viața nouă”, Bucureşti, 10 noiembrie 1967.
Zamfirescu, Ion, *„Greul pământului” de V. Anania*, în „România literară”, nr. 52, 29 decembrie 1983.
171. Zeck, Adriana, *Reintegrarea sacrului în cultură*, în „România Literară”, nr. 4, 1992.

X. Bibliografie

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

1. Alecsandri, Vasile, *Mănăstirea Argeşului*, în *Poesii populare ale românilor.* Adunate şi întocmite de Vasile Alecsandri. Tipografia lucrătorilor asociați, MDCCCLXVI (pe copertă 1867).
2. Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor* (1866), Bucureşti. Editura Minerva, 1961.
3. Alecsandri, Vasile, *Românii şi poezia lor*, în „Bucovina", 1849, reprodus în vol. *Poezii populare ale românilor*, ediție îngrijită de D. Murăraşu. Editura Minerva, 1971.
4. Arghezi, Tudor, *Cuvinte potrivite*, versuri. Prefață de Liviu Papadima, antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi şi Traian Radu, Bucureşti. Editura Minerva, 1990. „Biblioteca pentru toți".
5. Amzulescu, Al. I., *Balade populare româneşti*, Bucureşti. Editura pentru literatură, 1964.
6. Băncilă, Vasile, *Duhul sărbătorii*, Bucureşti. Editura Anastasia, 1996.
7. Bâgiu, Lucian, *Dramaturgia blagiană. Instituirea estetică a absolutului*, Sibiu, Editura Imago, 2003.
8. Bâgiu, Lucian, *„Selecția organică" între succedaneu şi substrucție a istoriei*, în „Discobolul", Alba Iulia, Anul VI, Nr. 64-65-66 (71-72-73), aprilie–mai–iunie 2003, pp. 1-8.
9. Berechet, Ştefan, *Dreptul vechilor noştri ierarhi la judecata mirenilor*, în „Biserica Ortodoxă Română", LVI, nr. 11-12, 1938, pp. 741-765.
10. Bernea, Ernest, *Timpul la poporul român*, Bucureşti, 1941.
11. ***, *Biblia* adică *Dumnezeiasca Scriptură a Legii Vechi şi a Celei Nouă*, tipărită în zilele Majestății sale Carol Regele României în al 49 an de slăvită domnie. Ediția Sfântului Sinod, Bucureşti, Tipografia Cărților Bisericeşti, 60.-Strada Principatelor Unite-60., 1914.
12. ***, *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită sub îndrumarea şi cu purtarea de grijă a Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, Societatea Biblică Interconfesională din România, 1992.
13. Biju, Mircea Traian, *Mic dicționar al spiritului uman*. Bucureşti. Editura

Albatros, 1983.
14. Blaga, Lucian, *Meşterul Manole*, în Lucian Blaga, *Opere*, 4, *Teatru*. Ediția îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, Bucureşti. Editura Minerva, 1977.
15. Blaga, Lucian, *Opere*, 1, *Poezii antume*. Ediție critică şi studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
16. Blaga, Lucian, *Opere*, 2, *Poezii postume*. Ediție critică de George Gană, Bucureşti. Editura Minerva, 1984.
17. Blaga, Lucian, *Opere*, 9, *Trilogia culturii*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, 1985.
18. Blaga, Lucian, *Trilogia culturii. Spațiul mioritic*, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1944, „Biblioteca de filosofie românească".
19. Botta, Dan, *Frumosul românesc*, în *Limite*. Editura Cartea Românească, 1936.
20. Botta, Dan, *Unduire şi moarte*, în *Limite*. Editura Cartea Românească, 1936.
21. Brăiloiu, Constantin, *Sur une ballade roumaine (Mioritza)*, Kundig, Genève, 1946.
22. Brătianu, Gheorghe, *Tradiția istorică despre întemeierea Statelor Româneşti*, Bucureşti, 1945.
23. Brânda, Nicolae, *Mituri ale antropocentrismului românesc*, I, *Miorița*. Editura Cartea Românească, 1991.
24. Bucuța, Emanoil, *Miorița*, în „Transilvania", nr. 12/1942.
25. Camaran, Petru, *Pământ şi apă*, Bucureşti, 1984.
26. Candrea, I.-A., *Privire generală asupra folclorului românesc în legătură cu alte popoare*, litogr., Bucureşti, I, 1933-1934; II, 1935.
27. Caracostea, D., *Balada populară română*. Curs universitar, 1932-1933.
28. Caracostea, D., *Material sud-est european şi formă românească. - Meşterul Manole* -, în „Revista Fundațiilor Regale", IX, nr. 12, 1942.
29. Caraiani, Nicolae Gh., Saramandu, Nicolae, *Folclor aromân grămostean*, Bucureşti. Editura Minerva, 1982.
30. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Editura Fundațiilor, Bucureşti, 1941.
31. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută şi adăugită. Ediția şi prefață de Al. Piru. Bucureşti. Editura Minerva, 1988.
32. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, Volumul 2*, E-O, Bucureşti, Editura Artemis.

33. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere, Volumul 3*, P-Z, Bucureşti, Editura Artemis.
34. Ciompec, Gh., *Motivul creației în literatura română*. Bucureşti, Editura Minerva, 1979.
35. Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Bucureşti, Humanitas, 1990.
36. Ciorănescu, Al., *„Meşterul Manole"*, în *Literatură comparată*. Studii şi schițe. Casa Şcoalelor, august 1944.
37. ***, *Cântarea Cântărilor*. Studiu introductiv de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Traducere din limba ebraică, note şi comentarii de Ioan Alexandru. Bucureşti. Editura Ştiințifică şi enciclopedică, 1977.
38. Coşbuc, G., *Elementele literaturii populare*, în „Noua revistă română", I, 1900, pp.159-160.
39. Crainic, Nichifor, *Parsifal*, în *Puncte cardinale în haos*, ediție îngrijită şi note de Magda şi Petru Ursache, prefața de Petru Ursache, Iaşi. Editura Timpul, 1996.
40. Cubleşan, Constantin, *Curs introductiv de estetică generală*, Alba Iulia. Editura Aeternitas, 2002, Seria „Didactica".
41. Densusianu, Ovid, *Miorița*, în *Viața păstorească în poezia noastră populară*. Editura Casa Şcoalelor, vol. I-II, Bucureşti, 1922-1923.
42. Diaconu, Ion, *Ținutul Vrancei. Miorița*, vol. III-IV, Bucureşti. Editura Minerva, 1989.
43. Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al ştiințelor limbajului*, Editura Babel, Bucureşti, 1996.
44. Doinaş, Ştefan Aug., *Fragmente despre alteritate*, în *Alteritate*, „Secolul 21", publicație periodică de sinteză: literatură universală, ştiințele omului, dialogul culturilor, editată de Uniunea Scriitorilor din România şi Fundația Culturală Secolul 21, 1-7/2002, 442-448, pp. 23-27.
45. ***, *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*, Cluj. Editura Dacia, 1992.
46. Eftimiu, Victor, *Meşterul Manole*, în Victor Eftimiu, *Opere*, 1, *Teatru. Legende româneşti*, Bucureşti. Editura pentru literatură, 1969.
47. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti. Editura Univers, 1977.
48. Eliade, Mircea, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, Bucureşti. Editura Publicom, 1943.
49. Eliade, Mircea, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, în Mircea Eliade, *Meşterul Manole*. Studii de etnologie şi mitologie. Ediție şi note

de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache, Iaşi. Editura Junimea, 1992.
50. Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religie şi folclorul Daciei şi Europei Orientale.* Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu. Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1980.
51. Eliade, Mircea, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, 3, *De la Mahomed la epoca Reformelor*, Chişinău, Universitas, 1992.
52. Eliade, Mircea, *Meşterul Manole şi Mânăstirea Argeş*, în *De Zamolxis à Gengis-Khan*, Paris, 1970.
53. Eliade, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri şi repetare*, traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999, colecţia „Historia Religionum".
54. Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*. Traducere de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Univers enciclopedic, 1998.
55. Eliade, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie şi semnificaţie în religie*, traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Humanitas, 1994.
56. Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*. Traducere din limba frabceză de Rodica Chira, Bucureşti. Humanitas, 1992.
57. Eliade, Mircea, *Sacrul şi profanul*, traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu. Ediţia a II-a, Bucureşti, Humanitas, 2000.
58. Eliade, Mircea, *Teme folklorice şi creaţie artistică*, în *Insula lui Euthanasius*, 1943.
59. Eliade, Mircea, *Traite d'histoire de religions*, Paris, 1970.
60. Fanache, V., *Chipuri tăcute ale veşniciei în lirica lui Blaga*, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 2003.
61. Ferber, Michael, *Dicţionar de Simboluri Literare*, Cambridge University Press, Traducere din engleză de Florin Sicoe, Cartier, 2001.
62. Filipciuc, Ion, *Mioriţa străbate lumea*. Editura Academiei, 2001.
63. ***, *Filocalia*, vol. VII, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1977.
64. ***, *Filocalia*, vol. VIII, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1979.
65. Florenski, Pavel, *Stâlpul şi Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*, trad. rom. de Emil Iordache, pr. Iulian Friptu şi pr. Dimitrie Popescu, Iaşi. Polirom, 1999.
66. Fochi, Adrian, *Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*. Bucureşti, Editura Univers, 1976.

67. Fochi, Adrian, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*, cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Editura Academiei, 1964.
68. Friedman, N., *"Point of view in fiction. The development of a critical concept"*, PMLA, 70, 1955, pp. 1160-1184.
69. Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti. Editura Minerva, 1976.
70. Gaster, M., Dr., *Balade*, în *Literatura populară română.* Cu un apendice: *Voroava garamantilor cu Alexandru Machedon* de Nicolae Costin -, Bucureşti, 1883.
71. Genette, Gerard, «Le discours du récit», în *Figures III*, Paris, 1972.
72. Genette, Gerard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, 1983.
73. Genette, Gerard, *"Récit fictionnel, récit factuel"*, în *Fiction et diction*, Paris, 1991.
74. Ghemeş, Ileana, *Autohtonism şi „europeism" în spaţiul cultural şi literar interbelic*, Alba Iulia. Editura Aeternitas, 2002, Seria Didactica.
75. Ibrăileanu, G., *Poezia populară*, în *Note şi impresii*, Iaşi, Viaţa Românească, 1920.
76. Iorga, Nicolae, *Zidirea Mănăstirii din Argeş. Un act pentru Congresul Ligei Culturale la Curtea de Argeş*, Craiova. Editura Ramuri, [1922].
77. Ispirescu, Petre, *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, în „Ţăranul român", 11/1862, apud Petre Ispirescu, *Basme*, ediţia a III-a, Bucureşti. Editura Ion Creangă, 1986.
78. Kristeva, Julia, *Străini pentru noi înşine*, în „Secolul 21", *Alteritate*, ed. cit., pp. 269-300.
79. Lammert, E., *Bauformen des Erzahlens*, Stuttgart, 1955.
80. Lejeune, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, 1975.
81. Lejeune, P., *Je est un autre*, Paris, 1980.
82. Lewis, C. S., *Cele patru iubiri*, traducere de S. Mărculescu, Bucureşti. Editura Humanitas, 1997.
83. Lovinescu, Eugen, *Mioriţa şi psihologia etnică*, în *Aquaforte*. Editura Contemporană, 1941.
84. Lovinescu, Horia, *Omul care şi-a pierdut omenia*, în vol. *Teatru*, Bucureşti. E.S.P.L.A., 1967.
85. Lovinescu, Horia, *Moartea unui artist*. Piesă în două părţi, Bucureşti. E.P.L., 1965.
86. Luca, Ion, *Icarii de pe Argeş*. Tragedie în versuri, Bucureşti. Cartea Românească, 1933.

87. Maiorescu, Titu, *Răspuns la discursul de recepţiune [la Academia Română] a d-lui Duiliu Zamfirescu*, în *Discursuri de recepţiune* XXXIII, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice „Carol Grobl”.
88. Maniu, Adrian, *Meşterul*, Bucureşti. Editura Cartea Românească, 1922.
89. Marino, Adrian, *Fantasticul*, în *Dicţionar de idei literare*, I. Editura Eminescu, 1973.
90. ***, *Mioriţa la dacoromâni şi aromâni* (culegere alcătuită şi îngrijită de: Tatiana Găluşcă-Crâşmaru, Emilia St. Milicescu, Nicolae Saramandu, Tudor Nae), Bucureşti. Editura Minerva, 1992.
91. Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, Bucureşti. Editura Saeculum I. O., 2000.
92. Mincu, Marin, *V. Voiculescu. 1. Poetul. 2. Prozatorul*, în *Critice*, vol. II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971.
93. Mincu, Ştefania, *Mioriţa - o hermeneutică ontologică*, Constanţa. Editura Pontica, 2002.
94. Mircea, Ioan, Pr. Dr., *Dicţionar al Noului Testament*, A-Z, Bucureşti, Editura I. B. M. B. O. R., 1984.
95. Muşlea, Jean, *La Mort-Mariage: une particularité du folklore balcanique*, Mélange Ecoles, Roumaine du France, Paris, 1925.
96. Niţu, George, *Balada nunţii nenuntite* în *Elemente mitologice în creaţia populară românească*, Bucureşti. Editura Albatros, 1988.
97. Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Bucureşti. Editura Eminescu, 1978.
98. Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Bucureşti, Humanitas, 1996.
99. Noica, Constantin, *„Ultimul interviu al lui Constantin Noica”* (consemnat de poetul Petru Cârdu), în „Dilema”, nr. 31, 13-19 august 1993.
100. Noica, Constantin, *Un înţeles românesc al fiinţei*, în „Steaua”, an XXVII, nr. 11, noiembrie 1976, p. 50, apud Constantin Noica, *Istoricitate şi eternitate. Repere pentru o istorie a culturii româneşti.* Ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi bibliografie de Mircea Handoca, Capricorn, 1989.
101. Odobescu, A. I., *Biserica de la Curtea de Argeş şi legenda Meşterului Manole*, în *Scrieri literare şi istorice*, vol. II, Bucureşti. Editura librăriei Socec & Comp., 1887
102. Odobescu, Alexandru, *Mioara*, în *Răsunete ale Pindului în Carpaţi – Dochiul – Năluca – Mioara – Moş Ajun*, în „Revista Română”, 1861, reprodus în *Opere complete*, vol. II. Editura Minerva, 1908.

103. Otto, Rudolf, *Sacrul. Despre elementul iraţional din ideea divinului şi despre relaţia lui cu iraţionalul*. În româneşte de Ioan Milea, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1996.
104. Papilian, Victor, *Biserica din slăvi* [1956], în vol. *Teatru*, Cluj-Napoca. Editura Dacia,1975.
105. Pavelescu, Gh., *Pasărea suflet*, în „Anuarul Revistei de Folklor”, nr. VI, 1942.
106. Pillat, Ion, *Spiritul neamului şi tradiţia populară*. Conferinţă ţinută în limba germană la Universitatea din Berlin în 1939. Tipărită în broşură la Iena şi Leipzig, în 1939.
107. Plămădeală, Antonie, *Tâlcuri noi la texte vechi*, 1989.
108. Pleşu, Andrei, *Dedicaţia ca gen literar*, în „Plai cu boi”, iunie-iulie 2001, reprodus în Andrei Pleşu, *Obscenitatea publică*, Bucureşti. Humanitas, 2004.
109. Pleşu, Andrei, *Despre îngeri*, Bucureşti. Editura Humanitas, 2003.
110. Rădulescu-Motru, C., *Timp şi destin*, Bucureşti, 1940.
111. Rusu, Liviu, *Le sens de l'éxistence dans la poésie populaire roumaine*, Paris, 1935.
112. Sadoveanu, Mihail, *Poezia populară*, în *Mărturisiri*. Editura pentru literatură, 1969.
113. Sanielevici, H., *Mioriţa sau patimile lui Zalmoxis*, în „Adevărul literar”, X, 1931, nr. 552-554,
114. Stahl, H. H., *„Mioriţa” şi filosofia populară*, în „Sociologia românească”, anul III, 1938.
115. Stăniloae, D., *Sfânta Treime sau la început a fost iubirea*, Bucureşti. Editura I.B.M.B.O.R., 1993.
116. Stăniloae, Dumitru, Pr. Prof. Dr., *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. 1, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1978.
117. Streinu, Vladimir, *Opera literară a lui V. Voiculescu*, prefaţă la V. Voiculescu, *Capul de zimbru. Povestiri*, vol. I., Bucureşti. Editura pentru literatură, 1966.
118. Tănase, Alex., Isac, Victor, *Realitate şi cunoaştere în istorie*, Bucureşti, 1980.
119. Teodorescu, G. Dem., *Poesii populare române*, Bucureşti, 1885.
120. Tocilescu, Gr. G., *Materialuri folkloristice*, Bucureşti, 1900.
121. Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, Timişoara. Editura Facla, 1985.

122. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*. În româneşte de Virgil Tănase. Prefaţă de Alexandru Sincu. Editura Univers, 1973.
123. ***, *Tudor Arghezi*. Prefaţă, antologie, tabel cronologic şi bibliografie de Alex Ştefănescu, Bucureşti. Editura Eminescu, 1981, colecţia „Biblioteca critică".
124. Ţeposu, Radu G., *În căutarea identităţii pierdute*, prefaţă la Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, ediţie îngrijită, tabel cronologic şi referinţe critice de Constantin M. Popa şi Nicolae Ţone. Craiova. Editura Aius. Bucureşti. Editura Venia, 1999. Colecţia „Cărţi fundamentale ale culturii române".
125. Vianu, Tudor, *Estetica*. Studiu de Ion Ianoşi, Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968.
126. Voiculescu, V., *Poezii*, 1, Ediţie şi prefaţă de Liviu Grăsoiu, tabel cronologic de Ion Voiculescu şi Liviu Grăsoiu, Bucureşti. Editura Minerva, 1983.
127. Voiculescu, Vasile, *Umbra*, T. N. Bucureşti 1934, reprodusă în vol. *Duhul pământului*, F.P.L.A., 1943.
128. ***, *V. Voiculescu*. Antologie, prefaţă, tabel cronologic, bibliografie critică selectivă de Rodica Pandele, Bucureşti. Editura Eminescu, 1981, colecţia „Biblioteca critică".
129. Voinescu, Alice, *Mioriţa*, conferinţă la Radio, redactată, probabil, 1931, apud *Dreptul la memorie în lectura lui Iordan Chimet*, I, *Cuvintele fundamentale şi Miturile*. Editura Dacia, Cluj, 1992, pp. 220-227.
130. Vrabie, Gheorghe, *Balada populară română*, Bucureşti. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966.
131. Vrabie, Gh., *Poetica Mioriţei*. Studiu stilistic. Editura Academiei, Bucureşti, 1984.
132. Vuia, R., *„Legenda lui Dragoş"*, Anuarul Institutului de Istorie Naţională, I, Cluj, 1922.
133. Vulcănescu, Mircea, *Dimensiunea românească a existenţei*, Bucureşti. Editura Fundaţiei Culturale Române, 1991.
134. Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Bucureşti. Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.
135. Zamfirescu, Duiliu, *Poporanismul în literatură*. Discurs rostit la Academia Română la 16 (29) mai 1909, reprodus în *Discursuri de recepţiune* XXXIII, Bucureşti, Institutul de Arte Grafice „Carol Grobl".
136. Wunenburger, Jean-Jacques, *Viaţa imaginilor*, în româneşte de Ionel Buşe, Cluj. Editura Cartimpex, 1998.

BIBLIOGRAFIA OPEREI

VOLUME

Volume de versuri:
1. Geneze, Bucureşti. Editura Cartea Românească, 1971, 78 pagini.
2. File de acatist, ediţie bibliofilă, hors comerce, Detroit, Colecţia caietelor noi, 1976, 58 pagini, cu şase desene în peniţă de Vlaicu Ionescu; ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981, 72 pagini; ediţia a III-a, Cluj-Napoca. Arhidiecezana, 1996, 61 pagini.
3. Istorii agrippine, Bucureşti. Cartea Românească, 1976, 61 pagini.
4. Anamneze, Bucureşti. Editura Eminescu, 1984, 132 pagini.
5. Imn Eminescului, în nouăsprezece cânturi, poem în stil bizantin, Bucureşti. Cartea Românească, 1992, 23 pagini.
6. Poeme alese. Cu o prefaţă de Liviu Petrescu, Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1998, 163 pagini.

Volume în proză:
1. Străinii din Kipukua, Bucureşti. Cartea Românească, 1979, 398 pagini, roman; ediţia a II-a, Opera literară, *Străinii din Kipukua*, roman. Prefaţă de Aurel Sasu. Cronologia: Ştefan Iloaie, Cluj-Napoca. Editura Limes, 2003, 259 pagini.
2. Amintirile peregrinului apter, nuvele şi povestiri, Bucureşti. Cartea Românească, 1990, 435 pagini; ediţia a II-a, Cluj-Napoca. Editura Paralela 45, 2000, colecţia „Cartea religioasă", 335 pagini; ediţia a III-a, *Opera literară*, 2, *Amintirile peregrinului apter*, nuvele şi povestiri, ediţia a treia. Cu o prefaţă de Mircea Muthu şi o cronologie de Ştefan Iloaie. Cluj-Napoca, Editura Limes, 2004, 333 pagini.

Volume de dramaturgie:
1. Mioriţa, poem dramatic în cinci acte în versuri, cu o Predoslovie de Tudor Arghezi, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, 268 pagini; *Mioriţa*.

Poem dramatic despre moarte şi viaţă. Ediţia a IV-a. Cu o *Predoslovie* de Tudor Arghezi şi o *Postfaţă* de Liviu Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, 218 pagini.
2. *Meşterul Manole*, cinci acte în versuri, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, 226 pagini;
3. *Du-te vreme, vino vreme!*, poem dramatic, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, 176 pagini.
4. *Păhărelul cu nectar*. Fantezie dramatică în versuri, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, 71 pagini; ediţia a II-a, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2003, 62 pagini.
5. *Steaua Zimbrului*, poem dramatic, Bucureşti, Editura Eminescu, 1971, 236 pagini.
6. *Poeme cu măşti*, teatru, ediţie definitivă, Bucureşti, Cartea Românească, 1972, 570 pagini.
7. *Greul pământului*, o pentalogie a mitului românesc, 2 vol., Bucureşti, Editura Eminescu, 1982, 559 pagini + 293 pagini.
8. *Hoţul de mărgăritare*, parabolă în patru acte de Valeriu Anania, teatru, Cluj-Napoca, Casa de Editură Dolia, 1993, 118 pagini; *Hoţul de mărgăritare*. Parabolă în patru acte. Ediţia a II-a. Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2001.

Piese reprezentate şi rămase în manuscris:
1. *Jocul fulgilor*, scenariu radiofonic. Interpretat la postul de radio Bucureşti în ziua de 26 noiembrie 1938, în regia lui Atanasie Mitric; adaptată pentru decor de Eugenia Brebenaru şi reprezentată pe scena Operei Române în februarie 1939, în spectacol festiv.
2. *La furcărie*, piesă în versuri. La 11 mai 1939, cu concursul binevoitor al lui Nicolae Iorga, o trupă de amatori joacă piesa, în regia autorului, pe scena Teatrului Ligii Culturale, Bucureşti.
3. *Dochia*, poem dramatic. În martie 1940, o trupă de artişti amatori reprezintă piesa pe scena Teatrului Naţional Studio în regia lui Nicolae Kirilov.

Volume de memorii, eseu, publicistică, jurnal:
1. *Rotonda plopilor aprinşi*, memorii, Bucureşti, Cartea Românească, 1983, 261 pagini; ediţia a II-a: Bucureşti, Editura Florile Dalbe, 1995, 235 pagini; Valeriu Anania, *Opera literară*, 3, *Rotonda plopilor aprinşi*. Ediţia a cincea. Cu o prefaţă de Dan C. Mihăilescu şi o cronologie de Ştefan Iloaie. Editura Limes. Cluj-Napoca, 2005, 227 pagini.

2. *Cerurile Oltului*. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru, Râmnicu-Vâlcea, Editura Episcopiei Râmnicului şi Argeşului, 1990, 331 pagini, cu 200 de ilustraţii, versiuni în limbile română, franceză şi engleză; *Cerurile Oltului*. Scoliile Arhimandritului Bartolomeu la o suită de imagini fotografice. Ediţia a II-a, cu o prefaţă de academician Răzvan Theodorescu, din iniţiativa, cu binecuvântarea şi predoslovia la ediţia întâi ale Prea Sfinţitului Gherasim, Episcopul Râmnicului, Editura Pro, 1998, 369 pagini, cu 261 ilustraţii foto; sub titlul *Bilder vom Reich Gotes. Ikonen und Fresken rumänischer Kloster* este publicată exegeza iconografică, parte a volumului *Cerurile Oltului*, în Germania, la Editura Sternberg, 2002.
3. *Pro Memoria. Acţiunea catolicismului în România interbelică*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1992, 125 pagini.
4. *Din spumele mării*. *Pagini despre religie şi cultură*. Ediţia îngrijită şi postfaţă de Sandu Frunză Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, 246 pagini.
5. *Clujul universitar al generaţiei 1946 în memoriile lui Valeriu Anania*, memorii, Cluj-Napoca, Arhidiecezana, 1996, 47 pagini, supliment al revistei „Renaşterea".
6. *Atitudini*, Cluj-Napoca, Arhidiecezana, 1999, 123 pagini.
7. *De dincolo de ape*. *Pagini de jurnal şi alte texte*. Ediţie îngrijită şi postfaţă de Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, 159 pagini.
8. *Apa cea vie a Ortodoxiei*, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2002, ediţie îngrijită de Nicoleta Pălimaru şi Marie-Elena Ganciu.

Volume diortosite:
1. *Noul Testament*. Versiune revăzută, redactată şi comentată de..., Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (IBMBOR), Bucureşti, 1993, Colecţia „Biblia comentată", 468 pagini; ediţia a II-a, IBMBOR, 1995.
2. *Cartea lui Iov*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1996, 147 pagini.
3. *Pentateuhul sau cele cinci cărţi ale lui Moise*, Bucureşti, Editura IBMBOR, 1997, 377 pagini.
4. *Psaltirea profetului şi regelui David*, Cluj-Napoca, Editura Arhidiecezană, 1998, 361 pagini.
5. *Cântarea Cântărilor*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1998, 85 pagini.
6. *Cartea profetului Isaia*, Bucureşti, Editura Anastasia,1999, 257 pagini.

7. *Cartea profetului Ieremia*, Bucureşti, Editura Anastasia, 1999, 262 pagini.
8. *Cartea profetului Iezechiel*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2000, 200 pagini.
9. *Cartea profetului Daniel şi cărţile celor doisprezece profeţi mici*, Bucureşti, Editura Anastasia, 2000, 337 pagini.
10. *Poezia Vechiului Testament: Cartea lui Iov, Psaltirea, Proverbele lui Solomon, Ecclesiastul, Cântarea Cântărilor, Plângerile lui Ieremia*, tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, versiune revizuită după Septuaginta, redactată şi comentată de Bartolomeu Valeriu Anania, sprijinit pe numeroase alte osteneli, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2000, Colecţia „Biblia comentată", 553 pagini.
11. *Apocalipsa Sfântului Ioan. Traducere, introducere şi note de Bartolomeu Valeriu Anania*, Cluj-Napoca. Editura Paralela 45, cu ilustraţii de Albrecht Dürer, 2001.
12. *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediţie jubiliară a Sfântului Sinod. Tipărită cu binecuvântarea şi prefaţa Prea Fericitului Părinte † Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Versiune diortosită după Septuaginta, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Arhiepiscopul Clujului sprijinit pe numeroase alte osteneli, Bucureşti. Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2001, 1840 pagini.
13. *Atelier biblic. Caiete de lucru*, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2003.
14. *Canonul cel Mare al Sfântului Andrei Cretanul*, în diortorisirea Arhiepiscopului Bartolomeu, Cluj-Napoca. Editura Renaşterea, 2004.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ DIN PERIODICE

(BIBLIOGRAFIE CRONOLOGICĂ, PE CAPITOLE)

Poezie:

1. *Pământ şi cer*, în „Ortodoxia", an III, nr. 5, 13 octombrie 1935.
2. *Întoarcere*, în „Dacia Rediviva", an I , nr. 1, aprilie 1941.
3. *Răzvrătitul*, în „Dacia Rediviva", an II, nr. 2, mai 1942.
4. *Poem pentru suflet*, în „Dacia Rediviva", 1942.
5. *Strigoiul*, în „Dacia Rediviva", an II, nr. 4, 1942.
6. *Lumină lină*, în „Gândirea", XXI, 5 mai 1942.

7. *Marea*, în „Credinţa", Detroit, XVI, aprilie 1966.
8. *Noapte liniştită*, în Almanahul „Credinţa", Detroit, 1967, p. 187.
9. *Simon Cireneanul*, în „Credinţa", Detroit, XVII, august 1967.
10. *Agonie*, în „Credinţa", Detroit, XVIII, martie 1968.
11. *Maică intimă*, în „Credinţa", Detroit, XVIII, mai 1968.
12. *Invazia*, în „Credinţa", Detroit, XVIII, septembrie 1968.
13. *Lauda albinei*, în „Credinţa", Detroit, decembrie 1968.
14. *Cântec de leagăn*, în Almanahul „Credinţa", 1969, pp. 135 – 137.
15. *Poeme*, în Almanahul „Credinţa", Detroit, 1970.
16. *Facerea*, în „Mitropolia Olteniei", anul XXII, nr. 5-6, 1970, pp. 329 – 330; reluată în „Îndrumător bisericesc", 1988.
17. *Imn Eminescului*, starea a V-a, în „Lumina Lumii", Râmnicu-Vâlcea, anul V, nr. 5, 1996.
18. *File de acatist*, starea I, în „Lumina Lumii", anul V, nr. 5, 1996.

Proză:

1. *Străinul de pe Kerwalo*, în „Tribuna", Cluj-Napoca, XVI, 5 iulie 1973.
2. *Pescăruşul*, în „Credinţa", Detroit, XXV, august 1975.
3. *Portretul* (fragmente), în „Vâlcea literară", Râmnicu-Vâlcea, Foaia Societăţii literare „Anton Pann", septembrie 1986, p. 4.
4. *Cele patru domniţe*, în „Mitropolia Olteniei", an XXXVIII, nr. 1, 1988, pp. 31-67.
5. *Albumiţa*, în „Mitropolia Olteniei", an XXXVIII, nr. 2, 1988, pp. 53-62.
6. *Vasul de lut*, în „Mitropolia Olteniei", an XXXVIII, nr. 4, 1988, pp. 533-534.

Memorii, Eseu, Publicistică, Jurnal:

1. *Camaradul Anton*, omagiu, în „Vremea", 7 februarie (?) 1937, p. 10; reprodus în Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinşi*. Ediţia a II-a, Editura Florile Dalbe, Bucureşti, 1995, pp. 84-87. Aici se indică apariţia articolului în data de 7 ianuarie 1937; reprodus în Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal şi alte texte*, Ediţie îngrijită de Ioan-Nicu Turcan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, pp. 109-112. Aici se indică apariţia articolului în data de duminică 7 februarie 1937.
2. *Condiţia existenţei terestre a lui Eminescu*, în „Dacia Rediviva", I, nr. 3, 1941.
3. *Colind de Crăciun*, eseu, în „Glasul Bisericii", XV, nr. 12, 1956, pp. 693-695.

4. *E vremea colindelor*, eseu, „Credința", Detroit, decembrie 1966.
5. *Lauda tăcerii-Pătrunsa*, eseu, „Credința", Detroit, XVII, martie 1967.
6. *O carte pe lună: „Farmece" de Mira Simian*, Fundația Regele Carol I, Paris 1966, istorie literară, în „Credința", Detroit, XVII, iunie 1967.
7. *Tudor Arghezi*, eseu, în „Credința", Detroit, iulie 1967.
8. *O carte pe lună: Cenaclul de la Paris*, istorie literară, în „Credința", Detroit, octombrie 1967.
9. *Schitul Pătrunsa*, eseu, în Almanahul „Credința", Detroit, 1968, pp. 157-161.
10. *Mistica pământului*, în „Credința", Detroit, 4/1969.
11. *Scriitori și scrieri: Gala Galaction*, istorie literară, în „Credința", Detroit, aprilie 1969.
12. *Care-mi ești tu, Ioane ?*, pagini de jurnal, în „Credința", Detroit, XIX, mai 1969.
13. *Scriitori și scrieri: Ion Luca*, istorie literară, în „Credința", Detroit, octombrie 1969.
14. *Turnul tău de fildeș*, în „Noi", Detroit, nr. 7, iulie 1970.
15. *De dincolo de ape*, în „Noi", nr. 9, februarie 1971.
16. *În căutarea umbrei*, în „Noi", Detroit, nr. 9, februarie 1971.
17. *Urma năzdrăvană*, în „Noi", Detroit, nr. 9, februarie 1971.
18. *Soljenițîn și condiția libertății*, eseu, în „Credința", Detroit, XXIV, februarie 1974.
19. *Pe Dunăre în jos*, eseu, în „Credința", Detroit, iunie 1974.
20. *The Easter Bells*, eseu, în „Credința", Detroit, XXVI, martie 1976.
21. *Noi, cei din duminica Tomii*, în „Telegraful român", Sibiu, CXXXVI, aprilie-mai 1979.
22. *Colind în durata românească*, în „Telegraful român", CXXXVI, Sibiu, nr. 47-48, 1979.
23. *Amintiri la statura ceasului de acum. L-am cunoscut pe Tudor Arghezi*, I-IV, în „Luceafărul", XXIII, 2, 3, 16, 23 februarie 1980.
24. *Locul din spate*, în „Telegraful Român", 1-15 aprilie 1980.
25. *Voluptatea lecturii*, în „Luceafărul", an XXIII, nr. 44, 1 noiembrie 1980.
26. *Dionisie cel Mic*, în „Magazin istoric", nr. 2, 1981.
27. *Diaconul Coresi*, în „Magazin istoric", nr. 5, 1982.
28. *Drama divină a lui Hyperion*, în „Telegraful român", CXL, nr. 17-20, 1983.
29. *Dramă istorică și poezie dramatică*, în „Contemporanul", XXX, 3 februarie 1984.
30. *Gânduri despre Înviere*, în „Telegraful român", Sibiu, nr. 15-18, 1984.
31. *V. Voiculescu sau liniștea supremă a iubirii*, istorie literară, în „Revista de istorie și teorie literară", an 33, ianuarie-martie 1985.
32. *Metodologia și dialectica „sacrului"*, în „Revista de istorie și teorie literară", an 34, nr. 2-3, 1986.
33. *De ce scriu? În ce cred ?*, istorie literară, în „Revista de istorie și teorie literară", an 34, nr. 4, octombrie-decembrie 1986.
34. *Câte ceva despre Ion Luca*, în „Îndrumător bisericesc", Episcopia Romanului și Hușilor, 1986.
35. *Văratecul și literatura*, istorie literară, în „Mânăstirea Văratec", editată de Mitropolia Moldovei și Sucevei, 1986.
36. *Mitologie românească*, în „Revista de istorie și teorie literară", an 35, nr. 1-2, 1987.
37. *Mituri românești în viziunea lui Eliade*, istorie literară, în „Caiete critice", nr. 1-2, 1988, pp. 141-153.
38. *Deisis*, în „Îndrumător bisericesc", Episcopia Oradiei, 1988.
39. *Constantin Brâncoveanu-martir al bisericii și al neamului*, în „Îndrumător bisericesc", Episcopia Romanului și Hușilor, 1988.
40. *Biblia lui Șerban, monument de limbă teologică și de literatură românească*, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 3-4, 1988 (parțial) și în „Biserica Ortodoxă Română", CXVIII, nr. 11-12, 1988 (integral).
41. *Ipostaze lirice eminesciene*, în „Telegraful român", CL, nr. 21-24, 1989.
42. *Poezia religioasă română modernă. Mari poeți de inspirație creștină*, I-II, istorie literară, în „Altarul Banatului", III, nr. 4-6, 1992, p. 14-28, nr. 7-9, p. 33-51 și în „Studii teologice", an XLVI, nr. 1-3, 1994, pp. 3-34.
43. *Varlaam contemporanul nostru*, istorie literară, în „Renașterea", an IV, aprilie-iunie 1993.
44. *De amicitia*, în *Dialog și libertate. Eseuri în onoarea lui Mihai Șora*, București, Editura Nemira, 1997.

Traduceri:

1. *Curgerea*, traducere după Sf. Grigore de Nazians, în „Credința", Detroit, XVI, ianuarie 1966.
2. *Psalm*, tălmăcire în versuri după Sfântul Grigorie din Nazianz, în „Învierea", Timișoara, an IX, nr. 3, 1 februarie 1998, p. 3.

Interviuri:

1. Cunescu, Gh., *Cu Valeriu Anania despre teatru, mituri, românii din America*, în „Vatra", II, nr. 18, 20 septembrie 1972, republicat în Valeriu Anania,

Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură. Ediția îngrijită şi postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 196.
2. Pintea, Ioan, *Dialog cu scriitorul Valeriu Anania*, în „Steaua", XXXVII, nr. 12, decembrie 1987, pp. 22-25; republicat în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*. Ediția îngrijită şi postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 205-215; republicat în Ioan Pintea, *Însoțitori în Turnul Babel*, Craiova, Editura Omniscop, 1996, pp. 182-194.
3. Ioanichie, Bălan, Prot., *De vorbă cu părintele Ioanichie Bălan*, în *Convorbiri duhovniceşti*, vol. II, Episcopia Romanului şi a Huşilor, 1988; republicat în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*. Ediția îngrijită şi postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 215.
4. Grăsoiu, Liviu, *De vorbă cu Liviu Grăsoiu*. Interviu difuzat la Radio Bucureşti în ziua de 16 februarie 1989. Transcriere de pe banda magnetică reprodusă în Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini de religie şi cultură*. Ediția îngrijită şi postfață de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 235.
5. Dădârlat, Camil Marius, *Un scriitor şi o nouă versiune a Bibliei*, în „Universul cărții", an II, nr. 5 (17), mai 1992.
6. Serghie, Dorin, *Valeriu Anania sau biserica dincolo de biserică*, în „Tribuna", Cluj-Napoca, serie nouă, IV, 11-17 decembrie 1992.
7. Nicolaescu, Costion, *Despre Sfânta Scriptură în limba română*, în „Alfa şi Omega", supliment al ziarului „Cotidianul", nr. 1, 21 ianuarie 1994; republicat în „Renaşterea", V, februarie 1994; republicat în *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de: Arhid. Ştefan Iloaie, consilier cultural, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2001, pp. 90-100.
8. Dănilă, Ioan, *De vorbă cu Ioan Dănilă*, în „Ateneu", XXXI, noiembrie 1994, republicat în „Renaşterea", VI, ianuarie 1995.
9. Coman, Constantin, Dr., *Ortodoxia sub presiunea istoriei*, Bucureşti, Editura Bizantină, 1995, pp. 171-182.
10. ***, *Preoți ortodocşi în parlamentul României*, în „Renaşterea", VII, ianuarie 1997.
11. Noje, Anca, *Gulagul, o suferință asumată*, în „Echinox", an XXIX, nr. 1-2-3, 1997.
12. Tătar, Mircea, *Biserica şi Politica*, în „Jurnalul Național", 14 mai 1998; republicat în „Renaşterea", nr. 5 (101), mai 1998, p. 1.
13. Nicolaescu, S., I., *Mit şi ortodoxie în teatru*, în „Cultura", Piteşti, nr. 1, mai 1998.
14. Dănilă, Ioan, *Interviu cu Î. P. S. Bartolomeu*, în „Renaşterea", nr. 7-8 (103-104), iulie-august 1998, p. 3.
15. Barbu, Teodorina, *Interviu cu IPS Bartolomeu*, în „Monitorul de Cluj", 1-3 mai 1999.
16. Iloaie, Ştefan, Arhid., *Destinul ortodoxiei româneşti*, în „Renaşterea", nr. 12 (120), decembrie 1999, p. 5.
17. Teoc, Flavia, *Dialog cu Arhiepiscopul Bartolomeu despre Valeriu Anania*, în „Renaşterea", nr. 12 (132), decembrie 2000, pp. 6-7.

XI. Aprecieri Critice

Valeriu Anania este o personalitate complexă a spiritualității noastre, cu o vastă operă, împlinită pe aliniamentele liricii, epicii şi dramaturgiei, eseisticii şi memorialisticii, dar nu în ultimul rând pe cel al teologiei, impunându-se astfel ca una dintre figurile proeminente ale ortodoxiei româneşti dintotdeauna. Tuturor acestor aspecte - desigur literare în primul rând - Lucian Vasile Bâgiu le consacră temeinice pagini de analiză aplicată, constant ancorate în contextul fenomenului cultural național şi universal, în amploarea sa. Lucian Vasile Bâgiu, atent la nuanțele propuse, îşi structurează demersul critic tocmai în sensul evidențierii, al punerii în relief a unei opere şi a unei activități ce ținteşte cu tot dinadinsul şi prin toate demersurile sale particularitatea, unicitatea.

Un prim capitol este consacrat biografiei (*Portret biografic*) în care e urmărit firul unei vieți dramatice, cu numeroase meandre, dar şi cu împliniri. Urmează apoi un amplu capitol în care este analizată cu atenție creația poetică, de la debutul în revistă şi până la volumul antologic *Poeme alese*, din 1998, punctându-se afinitățile şi deosebirile, disocierile artei sale de acelea ale înaintaşilor, întotdeauna subliniind cota de originalitate a liricii acesteia, criticul procedând metodic prin luarea în discuție a fiecărui volum în parte, pentru a pune în evidență universul de simboluri cu care lucrează poetul, ca şi limbajul său artistic rafinat. Referindu-se, bunăoară, în mod aparte la poezia religioasă, Lucian Vasile Bâgiu observă că Valeriu Anania, „extrapolând logica autobiograficului", oferă poeziei româneşti „prin raportarea recluziunii proprii, politice, la mucenicia istorică a unui creştin valah" (volumul *File de acatist*), acel plus care lipseşte din creația unor Crainic, Radu Gyr sau alții, ce reprezintă „slăvirea credinței într-o rostuire celestă a servituților pe care le întâmpină şi le depăşeşte, consecvent, omul".

Capitolul dedicat analizei prozei literare, şi aceasta de apreciabilă amploare, se fixează pe două repere esențiale: romanul *Străinii din Kipukua* (1979), pe care îl judecă din perspectiva unei alegorii a morții, în care personajele îşi află „o identitate primordială, mitică, pe care se vor strădui să o resusciteze, reiterând ipostazele şi evenimentele mitologiei hawaiene", şi volumul de nuvele şi povestiri *Amintirile peregrinului apter* (1990) în care „naratorul, martor şi protagonist al istoriei - zice criticul - are un mobil personal al expunerii propriilor memorii (ce constau în adevăruri personale şi elucidări inedite ale misterelor), înțelese ca un itinerar spiritual parcurs

prin tărâmul trecutului edificator, revelatoriu. Expunerea unor episoade ale istoriei colective este un pretext, un factor catalizator favorabil declanşării unei epifanii individuale".

Un alt segment de amploare al demersului analitic este consacrat dramaturgiei, structurat pe cele cinci piese ce alcătuiesc „pentalogia mitului românesc" - *Mioriţa* (1966), *Meşterul Manole* (1968), *Du-te vreme, vino vreme!* (1969), *Steaua zimbrului* (1971) şi *Greul pământului* (1982) - în care dramaturgul „a surprins într-o viziune integratoare, apropiată sensibilităţii şi receptivităţii lectorului etern, acea dimensiune culturală a «fenomenului românesc» ce nu se poate încadra strict nici în istorie, nici în folclor, nici în mit, nici în legendă, nici în literatură, pentru că se revendică din toate, având ca finalitate discursivă relevarea substructurii spirituale a neamului, apriorismul românesc, arhetipal, palingenetic".

Un prilej cât se poate de nimerit pentru a-l fixa pe Valeriu Anania în contextul epocii şi al literelor actuale i-l oferă cărţile de memorialistică, jurnalele, volumele de eseuri, pe care Lucian Vasile Bâgiu le tratează într-un capitol distinct. „Nota de profundă originalitate a memoriilor lui Valeriu Anania - apreciază exegetul, căutând mereu particularităţile specifice în expresia artistică ale scriitorului cercetat - este conferită în primul rând nu de conţinutul informaţional, ci de modalitatea în care naratorul (identificabil cu autorul şi adeseori suprapunându-se personajului narator şi protagonist, într-o tripartiţie specifică genului) se exprimă asupra acestui conţinut. Nu subiectul în sine, ci discursul, nu povestea, ci povestirea, nu istoria, ci atitudinea fata de istorie. În ultima instanţă nu îi vom descoperi în memoriile lui Anania pe cei evocaţi, deşi aceasta se vrea în intenţionalitatea aparenta, ci pe Anania însuşi, inclusiv în postura în care el îşi relevă sieşi pe ceilalţi. «Eroul» acestor povestiri este Valeriu Anania însuşi, toţi ceilalţi gravitând centripet în imediata sa proximitate. Portretizându-i pe fiecare în parte autorul mai face încă un pas către exprimarea sinelui. Şi fiecare dintre cei evocaţi se constată a fi un fragment din autobiografia propriei articulaţii. Absenţa lor ar fi însemnat inexistenta lui Valeriu Anania, după cum absenţa expresiei artistice care îi evocă ar fi însemnat opera sa literară incompleta şi imperfectă".

În privinţa *diortosirii Sfintei Scripturi* de către Î.P.S.S Bartolomeu Valeriu Anania, operă de însemnătate teologică excepţională, Lucian Vasile Bâgiu nu putea să nu se pronunţe dar, evident, dintr-o perspectivă oarecum filologică, văzând în tălmăcitor, în primul rând, un scriitor, aşa cum în Dosoftei, bunăoară, istoria literaturii române, fără a eluda însemnătatea de cult a traducerii

Psaltirii în versuri, îl consideră ca pe primul nostru poet modern autentic. El şi abordează demersul dintr-un punct de vedere artistic declarat, considerând că în „paginile tălmăcite ale *Sfintei Scripturi* aflăm chintesenţa, singulară, a îngemănării formei artistice şi a fondului teologic, într-o categorie căreia estetica îi oferă o unică denumire: sublimul". Cercetătorul insistă în speţă asupra *poeziei Vechiului Testament*, relevând munca decantării verbului pe care Valeriu Anania a depus-o neîntrerupt pe durata unui deceniu şi mai bine, pentru „a restaura, odată în plus, originalul monadic al poeziei antice a Cărţii Sfinte", pentru demonstraţia căreia recurge la numeroase exemple pe care le comentează cu discernământ şi rigoare stilistică.

Cercetarea se încheie, fireşte, cu succinte *Consideraţii finale* în care, într-o formulă condensată, ca de dicţionar, este fixată coordonata fundamentală a creaţiei lui Valeriu Anania: „Privită ca un întreg, opera aceasta se vrea nu doar un epos, ci şi un topos spiritual, în care sacrul se manifestă hierofanic în profan".

De proporţii impresionante, exegeza semnată de Lucian Vasile Bâgiu atestă înainte de toate tenacitatea unui cercetător dispus a-şi urmări subiectul până aproape de epuizare. Văd în asta o forţă analitică şi disociativă redutabilă, dublată constant de pasiunea şi capacitatea reală a conexiunilor de amplă deschidere culturală, intelectuală. Exegeza datorată lui Lucian Vasile Bâgiu, efectuată cu meticulozitate şi rigoare metodică, etalează un limbaj critic format, un gust elevat şi o siguranţă matură în formularea judecăţilor de valoare. Ea se bazează în totul pe o pregătire teoretică bine ordonată înspre orizonturile discuţiilor de ultima oră, criticul făcând chiar risipă de informaţie şi erudiţie. În totul, lucrarea probează profesionalism şi, dacă am în vedere faptul că autorul a tipărit deja două cărţi de exegeză, între care una aplicată la teatrul blagian, mă consider îndreptăţit a vedea în Lucian Vasile Bâgiu pe unul din reprezentanţii autentici ai elitei generaţiei sale tinere.

Constantin Cubleşan

...Volumul dlui Lucian Bâgiu ni se arată prin cel puţin trei straturi suprapuse şi întrepătrunse şi pe care le disociem după cum urmează: este, mai întâi, un nivel de organizare şi sistematizare a cercetării şi a rezultatelor ei; apoi, un substrat informativ-documentar şi, în fine, unul de analiză şi interpretare. Luându-le pe fiecare, pe rând, vom aprecia că cel

dintâi, cel de organizare şi sistematizare, îşi evidenţiază, înainte de orice, simplitatea firească şi necesară, decurgând din însăşi materia cercetării: autorul tezei aşează literatura lui Valeriu Anania pe genuri şi volume, structurându-şi lucrarea pe capitole corespunzătoare. (...) Călăuzit de un astfel de sistem limpede şi raţional de orientare, parcursul cercetării este asistat de o foarte atentă şi bogată, până aproape de exces, informaţie şi documentare în fiecare din problemele abordate. Fie ele de natură istorico-literară, dar şi propriu-zis istorică, ori de una de strictă specializare estetică sau poetică, fie de natură filosofică, antropologică ori teologică, problemele ivite în calea demersului interpretativ sunt asistate de referinţe bogate şi solide, de cea mai întemeiată autoritate. Exemplele pot fi luate de la aproape fiecare pagină a volumului, iar bibliografia de la sfârşitul acestuia, mai ales prin rigoarea dusă până aproape de limită în care este executată, poate sta mărturie acestei susţineri. (…) Printr-o viziune clară şi logică asupra propriului subiect ca şi cu mijlocirea unui aparat referenţial de cea mai bună calitate ca şi de maximă utilitate, cercetarea autorului a parcurs cu cel puţin egal succes şi restul traseului său, adică nivelul interpretativ. În această privinţă, principala calitate a lucrării dlui Lucian Bâgiu constă în acoperirea cvasi-totală a geografiei universului creator studiat. Acordând respectul cuvenit, exprimat în moneda convertibilă a comentariului avizat şi preferenţial, formaţiunilor celor mai proeminente din această geografie, autorul cercetării nu a neglijat, nici o clipă măcar, nici aspectele de detaliu şi nici prelungirile pe care autoritatea unei asemenea opere le trimite în spaţiile învecinate. Se împlineşte, astfel, prin cercetare atentă şi interpretare avizată, dimensiunea esenţială de studiu monografic.

Cât priveşte performanţa în domeniul interpretării, nivelul de vârf atins cercetarea dlui Lucian Bâgiu ni se pare a fi, pentru o primă etapă a ei, capitolul dedicat romanului de inspiraţie şi atmosferă pronunţat exotice, *Străinii din Kipukua*. Întemeiată cu precădere pe Gerard Genette dar şi pe alţi reputaţi specialişti în naratologie, analiza urmează traseele distincţiei dintre cele trei registre ale povestirii de ficţiune: *naraţiune* (enunţarea povestirii), *povestire* (produsul, sintactic şi semantic, al actului narativ) şi *istorie* (proiecţie mentală indusă de *povestire*). Potrivit autorului, în romanul lui Valeriu Anania, schema povestirii de ficţiune, reprezentată de varianta hawaiană numită *kaao,* este dublată de una a povestirii factuale, care de hawaieni este numită *moolelo* şi denumeşte fapte despre zei ca „întâmplări adevărate despre fiinţe reale”. În continuare, acelaşi Gerard Genette, dar şi Stanzel, N. Friedman şi P. Lejeune îl sprijină pe autorul interpretării în

disocierea de fineţe dintre autor, narator, actant şi rolurile lor în povestire, cu aplicaţie la adevăratul hăţiş de relaţii şi interdeterminări în care se găsesc cei trei termeni în romanul analizat. După care urmează problemele ordinii, respectiv ale relaţiilor temporale dintre *istorie* (evenimentele denotate) şi *timpul povestirii*, ceea ce presupune identificarea raporturilor dintre *ordinea faptelor povestite* şi *ordinea prezentării lor*. În fine, analiza romanului mai are nevoie de un nivel interpretativ, cel legat de verosimilitatea faptelor conţinute; de unde, cu trimiteri la Tvetan Todorov şi Adrian Marino, se propun clarificări ale noţiunilor de *fantastic, straniu, miraculos,* dar şi ale *procedeelor de scriitură* care instituie *ambiguitatea.* Analiza amplă, bogată, insistentă, uzează de numeroase alte teme şi instrumente de fineţe, din care putem aminti *alegoria, identitatea personajului*, sub semnul lui *invers.*

Fireşte că ceea ce am extras noi din cele câteva zeci de pagini de interpretare a romanului *Străinii din Kipukua* în volumul dlui Lucian Bâgiu reprezintă abia minime semnale dintr-o întreprindere deosebit de laborioasă, în care capacitatea de asimilare a unor teze sau îndrumări metodologice, pacienţa în minuţie şi nu în ultimul rând propria inventivitate îşi dau mâna. Ceea ce este important, însă, nu este traiectul propriu-zis al analizei, oricât de captivant ar fi pentru orice spirit interesat de exerciţiul unor scheme abstracte asupra unui material concret şi atât de sensibil cum este pagina fascinantului roman al lui Valeriu Anania. În strategia de ansamblu a cercetării ca şi în balanţa aprecierii ei atârnă mult mai mult încheierile de ordinul judecăţilor de valoare la care, prin acest exerciţiu de fineţe, traseul interpretativ ajunge. Ne referim la faptul că, printr-o astfel de interpretare de tip naratologic, mai mult decât prin oricare alta din cele pe care autorul nu uită să le amintească, în referirile sale bibliografice, resorturile intime dar, mai ales, liniile de semnificaţie ale acestei fabule tragice care este cuprinsă în romanul respectiv se arată într-o evidenţă mult îmbogăţită şi luminată, dacă nu chiar cu totul nouă.

Mircea Tomuş

Interesantă este încercarea de sistematizare (dincolo de operă) a personalităţii cărturarului, devenirea spiritului creator în fiecare din domeniile în care s-a exercitat acesta. În acest sens, Lucian Vasile Bâgiu depăşeşte cadrul monografic şi propune o grilă de interpretare modernă, în acelaşi timp punând între paranteze circumstanţele canonice, dar fără a ignora viziunea religioasă personală propusă

şi impusă de Valeriu Anania. Lucian Vasile Bâgiu a sesizat acea scindare a conştiinţei creatoare, acea legătură dintre *persona* şi *persoana* creatorului, cum ar numi-o Murray Krieger, sau dialogul de o viaţă dintre Anania şi Bartolomeu, cum spune Lucian Vasile Bâgiu. Vorbind de o metafizică „de inspiraţie creştină dar cu mari libertăţi de interpretare", Lucian Bâgiu e preocupat de detectarea esteticului infuzat în religios, în extraestetic (sau invers!), modul în care *persona*, ca să numim aşa conştiinţa teologică a creatorului, cenzurează subiectivismul *persoanei*, al creatorului laic, ori modul în care teologicul se grefează pe eul liric (sau invers!), ori, de ce nu, concreşterea teologicului şi a eului liric.

Spaţiul omului ar fi o sinteză între spaţiului istoric moştenit şi spaţiul biografic, cel în care a crescut şi s-a format creatorul, aceste toposuri marcînd şi influenţînd opera unui creator, cum, de altfel, a observat şi Lucian Bâgiu, în cazul lui Valeriu Anania, cînd vorbeşte de devenirea satului natal drept topos referenţial. Astfel, în spaţiul romanesc românul ajuns în America şi în Hawai trăieşte cu nostalgia universului natal, acest lucru fiind şi mai evident în dramaturgie, partea cea mai consistentă a operei lui Valeriu Anania şi de altfel şi cea mai dezvoltată secţiune a cercetării. Aceste influenţe spaţiale ar putea fi generatoare şi ar putea oferi anumite informaţii în ceea ce priveşte prezenţa realismului magic la care creatorul apelează destul de des.

O analiză temporală este nevoită să ţină cont de experienţele tragice ale creatorului care, pînă a devenit un punct de reper, atît pentru literatura română, cît şi pentru spiritualitatea românească, a fost cumva nevoit să „locuiască" într-un spaţiu mintal în care timpul a fost abolit (în cazul detenţiei şi al exilului, de exemplu). Refugierea în spaţiu ca matrice primară a putut genera anumite trăsături definitorii ale operei, situate în spatele factualului prezent în naraţiunile autorului şi dincolo de permanenta relaţionare cu textul creştin. Timpul apare în anumite locuri (vezi în special *Du-te vreme, vino vreme!*) drept o „sferă lipsită de imperfecţiuni" care va rămîne „distantă şi străină, inexistentă în ultimă instanţă, pentru fiinţarea dinamică şi etern regenerativă prin însăşi caracterul său de instalare în durată" (Lucian Bâgiu). Să nu uităm, în acest sens, nici convingerea lui Valeriu Anania că poporul român „este intrinsec şi principial purtător (şi expresie) a unui mit al pământului" atemporal. Sau faptul că, aşa cum atrage atenţia autorul lucrării luate în discuţie, Lucian Bâgiu, spaţiul pieselor de teatru este o dimensiune sacră în care se desfăşoară evenimente mitice şi în care tentaţia eludării vremii este puternică.

Gabriela Chiciudean

Forma adoptată de cercetător se circumscrie oarecum genului de scrierii omiletico-catehetice, care în forul lor intim sunt în fapt scrieri programatice, fiecare parte este introdusă de un text, fie aparţinând autorului prezentat, fie coroborând un text sau o poziţie critică clasică privitoare la genul analizat: partea I - citat BVA, *De ce scriu* ?...; partea a II-a - Cassiodorus şi BVA, *Cerurile Oltului*; partea a III-a - Eliade, Florenski şi BVA, *Introducere la Apocalipsa*... ; partea a IV-a – BVA, *De vorbă cu Ioan Pintea*; partea a V-a - BVA, *De ce scriu*?; partea a VI-a - PF. Teoctist şi BVA, *Sf. Scriptura în limba română*. Acest tip de prezentare este menit să ofere cititorului reperele ideatice fundamentale pe care trebuie să le urmeze în lectură, este o cheie interpretativă care urmăreşte plasarea continuă a demersului creativ al autorului în cadrul universului teologic, eclesial-monastic, în care caută „metafora germinatoare".

Prima parte este o introducere biografică în care s-au inserat multe din obiectivele căutărilor literare a lui Valeriu Anania. Mi se întăreşte încă odată convingerea că fiecare dintre noi purtăm o amprentă, un sfraghis, al toposului în care ne zămislim şi vedem lumina. Modul în care cercetătorul duce prezentarea biografică în zona prezentării literare face ca pentru cititor să transpară cu claritate două aspecte ale persoanei lui Valeriu Anania: luciditate în analiza programelor creaţionale şi „romantism-nostalgia" rădăcinilor sau modul în care rămânem tributari unui tezaur funciar, unui model dedat contemplaţiei percepută ca act intrinsec făpturii iubitoare, în cazul nostru mama sau mama Olga. Remarcăm obiectivitatea analitică şi salutăm concluzia acestei prime părţi: „Bartolomeu Valeriu Anania este, în acest moment, mai mult decât un scriitor şi un teolog împlinit. Personalitatea sa împrumută valenţe certe ale elitelor intelectuale ale poporului, simbol naţional care marchează şi transcende o epocă înspre eternitate, un nume care nu mai aparţine strict timpului său. Bartolomeu Valeriu Anania devine un reper axiologic absolut pentru ceea ce se poate numi spiritualitatea românească."

Partea a doua, dedicată poeziei, aduce cu sine o circumscriere a evenimentului liric Valeriu Anania în cadrele liricii contemporane marcate de două modele: Arghezi şi Voiculescu, dar şi în cadrele gândirii sau a rădăcinilor sale patristice: Dionisie Areopagitul şi Maxim Mărturisitorul, sau pe cel, mult drag autorului, al aghiologiei: Sf. Ioan Valahul şi Sf. Calinic, ori Brâncovenii. Decantez doar câteva idei axiale cu care se intersectează percepţia mea cu

cea a exegetului: remarcă folosirea, de către poet, a „…experienței monahale ca factor catalitic în configurarea propriei expresii poetice"; Valeriu Anania vede în creația poetică „oficiere a ritualului creştin, asimilând funcției cuvântului literar cea a tainei împărtăşaniei din trupul şi spiritul christic, euharistia..."; „pentru Valeriu Anania actul creației artistice nu face decât să îl reproducă pe cel demiurgic, la scară umană, prin nemijlocita participare a suflului ontic. Cuvântul scris ca reprezentant terestru, materialnic, al Logosului este piatra unghiulară a artei poetice a lui Valeriu Anania". Există, apoi, o fină analiză a unor teme de interferență pentru teologie-creație literară: tema luminii şi tema lui „a face şi a crea". Aceste teme au o relevanță dogmatică excepțională, maniera de prezentară realizată de autor evidențiază posibilitatea circumscrierii umanului în actul transcenderii prin asumarea înțelesurilor originare. Cu referire la simbolismul luminii: „... în poezia lui Valeriu Anania opoziția lumină-întuneric, oricum destul de estompată, nu produce în nici un caz expresia poetică a antagonismului. Dar, cu siguranță că autorul nici nu îşi propusese realizarea respectivului demers, mergând strict pe principiul iluminării inițiatic-mistice a omului de către divinitate...". Iar *poiein* la Valeriu Anania are două niveluri sinonime: a face şi a crea, cercetătorul intuind aici formularea unei păreri teologice, nu chiar teologumenă, care susține că „relația dintre limbă şi limbaj este cam aceasta: menirea celui din urmă este aceea de a revela Logosul la nivelul nu numai al rostirii, ci şi al semnificației".

Părțile trei la cinci prezintă problematicile prozei, dramaturgiei, ale memoriilor, eseurilor, publicisticii şi jurnalului, sectoriale care analizează în chip acurat opera lui Valeriu Anania în chip obiectiv evidențiind temele majore ale creației, maniera ireproşabilă de asumare a responsabilităților eclesiastice şi de neam. Noi ne vom opri cu precădere asupra părții a şasea. „Creația literară a lui Valeriu Anania, laborioasă şi elaborată cu perseverență vreme de peste jumătate de secol, se relevă a fi doar un preambul al capodoperei, traducerea *Bibliei*, indubitabilă împlinire a destinului său cultural". Cercetătorul face o analiză comparată a textului realizat de IPS Sa şi emite câteva concluzii, considerăm noi, obiective: „BVA nu ezită a accentua latura strict literară a unora dintre cărțile biblice, trecând în mod vădit pe plan secund conținutul teologic, acolo unde acesta ține mai degrabă de o construcție cu finalitate didactic-moralizatoare". Reconfigurarea conținutului în versuri, revizuirea de aparentă pură expresie, se circumscrie însă unei restaurări de fond, a prozodiei. Comparativ cu versiunile anterioare, se observă la Valeriu Anania

un plus concludent de fericită poetizare a versetului, nu doar prin reunirea metaforică în primul vers a verbului principal, ci şi prin selecția unei alte forme corespondente gerundivului nu atât de deschis poetizării.

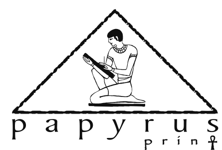
Evaluarea comparată a nivelului lexical, a tehnicilor de poetizare abordate, a mobilității planurilor, a aspectului tehnic realizată de autor relevă faptul că domnia sa stăpâneşte în chip fericit tehnicile de cercetare în forma lor aplicată, fapt care-i permite să configureze un câmp de concluzii şi caracterizări obiective. Volumul este un exemplu fericit de cercetare ştiințifică, atât din perspectiva aspectului tehnic, cât şi din perspectiva sistematizării, a coerenței şi a creativității expoziționale. Este un corpus uriaş care îmbină: recenzarea, critica, identificarea interdeterminărilor şi a funcției axiologice a creației prezentate în raport cu creația literară românească de gen şi contemporană. Autorul ne dă posibilitatea să observăm o foarte bună capacitate de mobilitate în cadrul temelor şi a genurilor prezentate, ceea ce ne îndreptăţeşte să credem că deține o foarte bună cunoaştere a operei integrale a lui Valeriu Anania.

Ioan Chirilă

Ce a rezultat, la capătul acestui travaliu academic, pe care-l considerăm doar o etapă în evoluția profesională şi universitară a lui Lucian Bâgiu: o investigație provocatoare, care demonstrează că Valeriu Anania este „… mai mult decât un scriitor şi un teolog împlinit".

Iacob Mârza

Cuprins



tipărit la
www.papyrusprint.ro
papyrusprint@yahoo.com
office@papyrusprint.ro